محمد غنيمي هلال

ناقدًا ورائدًا
في دراسة الأدب المقارن



اعداد
قسم البلاغة والنقد الأدبي
والأدب المقارن
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

دار الفكر العربى



كتاب تذكارى

محمد غنيمي هلال

ناقداً ورائداً في دراسة الأدب المقارن

إعداد

قسم البلاغة والنقد الأدبي
والأدب المقارن
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

الطبعة الأولى

١٤١٦هـ / ١٩٩٦م

ملتزم الطبع والنشر

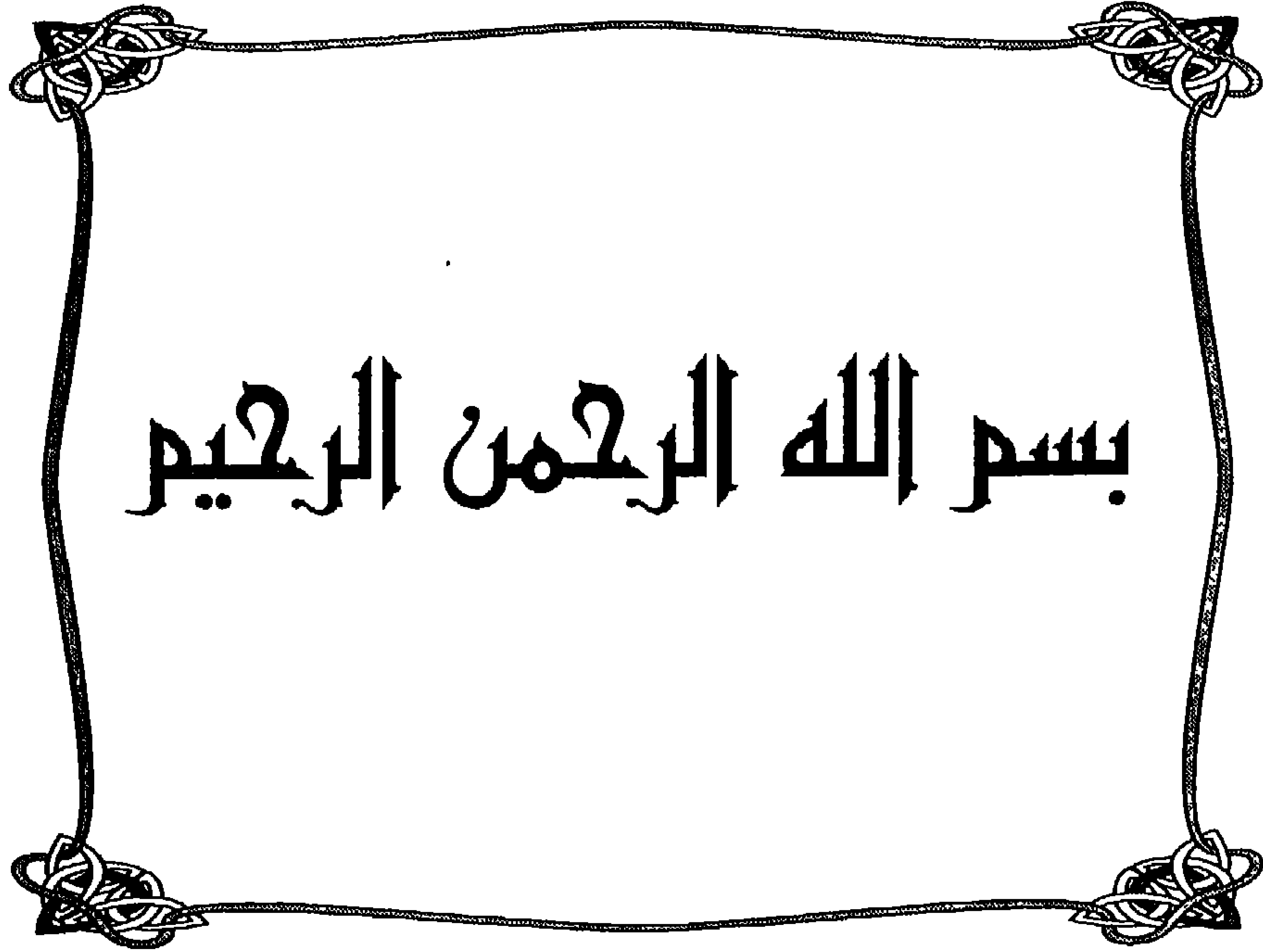
دار الفكر العربي

الإدارة : ٩٤ شارع عباس العقاد مدينة نصر

ت: ٢٦٣٨٦٨٤

٨١٠,٠٩٢ محمد غنيمي هلال ناقداً ورائداً في دراسة الأدب
م ح المقارن : كتاب تذكاري / إعداد
قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن . ـ
القاهرة : دار الفكر العربي، ١٩٩٦ .
٣١٢ ص ؛ ٢٤ سم.
يشتمل على ببليوجرافيات .
تدمك : ٢ ـ ٠٧٧٤ ـ ١٠ ـ ٩٧٧ .
١ ـ محمد غنيمي هلال، ١٩١٦ ـ ١٩٦٨ .
٢ ـ الأدب العربي ـ مقالات ومحاضرات. ٣ ـ الأدب المقارن.

رقم الإيداع	١٩٩٥/٨٦٠٨
الترقيم الدولي I-S-B-N	977-10-0774-2


بسم الله الرحمن الرحيم

المحتويات

تقديم

لعل أحداً من نقادنا وعلمائنا المعاصـرين لـم يلق من الغبن فى حياته وبعد موته ما لقيـه المرحوم الدكتور محمد غنيـمى هلال، رائد الدراسات الأدبية المقارنة فى عـالمنا العربى وأحـد نقادنا الأكـاديميـين المعدودين الذين أصّلوا النقـد الأدبى الحديث فى العـربية وأقاموا صرحـه على دعائم راسخة من النظر العلمـى العميق والرؤية الشاملة المستوعبة، وأثروا المكتبة النقدية العربية بالعديد من المؤلفات القيمة فى مجال النظرية والتطبيق، فضلاً عن جهـوده الخصبة فى مجال تكوين أجيال من النقاد والمقارنين المرموقين الذين يحتلون مكانة بارزة فى الساحة النقدية والفكرية.

لقـد ظل الرجل يتوهج بالعطـاء حتى احـترق، ومع ذلك لم يحـتل المكانة البارزة التى كانت تؤهله لـهـا جهوده العلمية الفـذة التى لـم تعرف الكلال، وتراثه العلمى المرموق، وهكذا غبن مـيتا كمـا غبن حيا لولا جهـود بعض المخلصين من تلامـيذه وأصـدقائه الأوفـياء، الذين عكفـوا على تراثه المتنوع المبـعثـر فى بطون الدوريات فجمـعوه ونشروه للناس بعد موته، وبعض إشارات المنصـفين من النقاد والباحثين والعلماء الذين عرفوا للرجل قدره فأشادوا به وبجهوده الرائدة فى ميدان الأدب المقارن والنقد الأدبى.

ولاشك أن شطرا كبـيرا مما تعـرض له الرجل من غبن ونسيـان مرده إلى أن عكوفه على دراسـاته وأبحاثه العلمية التى وقف عليـهـا حياته شغـله عن الاهتمام بتكوين علاقات اجتمـاعية عميقة، فظل محيطه الاجـتماعى شديد الضيق، وعلى الرغم من حب جمـيع من خالطهم له وتقديرهم العمـيق لشخصه وعلمـه وفضله فإنه لم ينجح فى تكوين الكثيرمن علاقات الصداقه الحميمة معهم ليشغلوا أنفسهم بإحلاله المكانة التى يـستحقـها بين نقادنا الرّواد، وحـتى تلاميذه الكثـيرون الذين أحبوه وعرفوا فضله والتـفوا حوله فرضت طبيعته الاجتمـاعية الخاصة عليهم ـ أو على الأقل على مـعظمهم ـ أن تظـل علاقـتهم به مـحصـورة فى الإطار العلمى

الخالص لا تتجاوزه، وأذكر أننا فى بداية التحاقنا بالفرقة الأولى بدار العلوم لم ننجذب فى بادئ الأمر إلى أسلوب محاضرته مع إحساسنا بالمهابة نحوه ونحو اسمه الذى كانت تكلله هالة علمية وضيئة ـ على الرغم من أن الرجل كان شديد البساطة، شديد التواضع ـ ولكننا لم نلبث بعد محاضرات قليلة أن أدركنا قيمة مايقول فأصبحنا نحرص على حضور جميع محاضراته لكل فرق الكلية، ومع ذلك ظلت علاقتنا به يسودها الإحساس بالمهابة.

وفى الذكرى الخامسة والعشرين لرحيله التقى مجموعة من تلاميذ الدكتور غنيمى هلال وأصدقائه على فكرة إصدار كتاب تذكارى عنه بهذه المناسبة، وكان مفروضا أن يصدر الكتاب خلال عام ١٩٩٣ ليواكب المناسبة، ولكن سفر عدد من المشاركين فى إعداد الكتاب إلى خارج البلاد خلال هذه الفترة حال دون صدوره فى الموعد المقرر

* * *

ويتألف الكتاب من أربعة أقسام:

الأول : عن حياة الرجل وأعماله.

الثانى: أبحاث المشاركين فى إصدار الكتاب.

الثالث : شهادات بعض المنصفين من النقاد والباحثين عن الرجل من خلال كتاباتهم المنشورة.

الرابع : نماذج من كتاباته العلمية.

وقد رتبت الأبحاث والشهادات فى القسمين الثانى والثالث وفقا للترتيب الهجائى لأسماء كتابها، كما روعى فى القسم الرابع أن تمثل النماذج المختارة من كتابات الدكتور غنيمى النقد الأدبى والأدب المقارن كليهما فى المجالين النظرى والتطبيقى.

والمشاركـون فى إصدار هذا الكتـاب يهدونه إلى روحه الـطاهرة فى رحاب الله، كلمة عرفان صادقـة، آملين أن يكون هذا العمل بداية لإنصاف الرجل ورفع الغبن عن اسمه، وإحلاله المكانة التى يستحـقها بين الأعلام المعدودين من علمائنا ونقادنا الـرواد، وإلقاء المزيد من الأضواء علـى دوره وجهوده المثـمرة فى مـجالى الأدب المقارن والنقـد الأدبى تأليفا وتدريسا، داعـين المولى فى النهاية أن يتغـمده برحمته ورضوانه كفاء ماقدم - فى إخلاص مثالى - من عطاء وفير للعلم وطالبيه.

الدكتور على عشرى زايد

رئيس قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن

كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

كلمة الأسرة

لم يمت من كان له مثل هذه الكوكبة المتميزة من الأصدقاء والدارسين وطلبة العلم، يذكرونه ويتحدثون عنه ويفتقدونه بعد حوالى سبعة وعشرين عاما من رحيله.

ولقد كان عزاؤنا فيه دوما - نحن زوجته وولديه أسامة ونجوى - أننا كنا نراه ونطالعه فى جهد أبنائه من الباحثين والدارسين الذين عرفوه عن كثب، وتتلمذوا عليه، وقرأوا له، وأصبحوا امتدادا له، يتحدثون باسمه، ويشيرون إلى ريادته فى مجال دراساته الأدبية والنقدية، ويذكرونه بما هو أهل له من الإعزاز والتكريم.

ولقد كان تكريمه فى مناسبة احتفال كلية دار العلوم بعيدها المئوى، وبالرغم من أنه رحل وفى نفسه منها جرح لم يندمل ومرارة لم يستطع التخلص منها - كان هذا التكريم له بين صفوة الأعلام الذين حملوا اسم الكلية عبر تاريخها الطويل، بمثابة البلسم الشافى لصدورنا وقلوبنا، ولابد أن روحه فى الملأ الأعلى - كانت قريرة بهذا التكريم الذى لقيه بعد سنوات من الرحيل وحياة امتلأت بالجحود والنكران.

بل لقد كان ترشيحه بواسطة بعض أبنائه من أساتذة الكلية لنيل جائزة الدولة التقديرية، وموافقة من مجلس الكلية على هذا الترشيح - بالرغم من أن قانون الجائزة يحتم أن يكون الترشيح فى حياة صاحبه - كان هذا الموقف النبيل أيضا إضافة إلى العديد من مواقف أصدقائه وأبنائه المخلصين الذين لم ينسوه يوما.

إن هذا الكتاب الذى يمثل ثمرة جديدة من ثمار هذا الإعزاز والتقدير، يملأ قلوبنا - نحن أسرته الصغيرة - بكل مشاعر الشكر والامتنان، لكننا عبر صفحاته، وبفضل ما سطرته هذه الأقلام المخلصة من أصدقائه وتلاميذه نصبح بعضا من نسيج هذه الأسرة الكبيرة التى يتزايد عددها باستمرار، ما بقى ذكرٌ لراحلنا الكبير، وما بقيت كتاباته تشير إلى جهد أستاذ دءوب وعالم جاد وجامعى رائد.

القسم
الأول



حياته وآثاره

رحلة حياته

- ولد فى ١٨ مارس ١٩١٦ فى قرية «سلامنت» مركز بلبيس مديرية الشرقية.

- أتم حفظ القرآن الكريم عام ١٩٢٨ وهو فى الثانية عشرة من عمره.

- التحق فى العام نفسه - ١٩٢٨ - بمعهد الزقازيق الدينى الأزهرى حيث حصل منه على الشهادة الابتدائية عام ١٩٣٢ ثم الثانوية عام ١٩٣٧.

- أثناء دراسته فى المعهد الدينى بالزقازيق التحق بالدراسة المسائية فى جامعة الثقافة الحرة لتعلم اللغة الفرنسية، وقد شجعه على تعلمها وساعده أحد أقربائه من مدرسى اللغة الفرنسية.

- عقب حصوله على الثانوية الأزهرية عام ١٩٣٧ التحق بكلية دار العلوم حيث حصل منها على الدبلوم عام ١٩٤١ وكان ترتيبه الأول على زملائه فى جميع سنى دراسته.

- عقب تخرجه من دار العلوم عام ١٩٤١ عين مدرسا للغة العربية فى مدرسة قوص الابتدائية وظل بها إلى عام ١٩٤٣.

- نقل بعد ذلك إلى مدرسة مصر الجديدة الابتدائية حيث ظل بها من عام ١٩٤٣ إلى أواخر عام ١٩٤٥.

- فى عام ١٩٤٥ اختير عضوا فى أول بعثة علمية تسافر إلى الخارج بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية حيث أوفد إلى فرنسا لدراسة الأدب المقارن فى جامعة السوربون، وسافر فى أواخر سنة ١٩٤٥ إلى باريس.

- حصل على دبلوم فى اللغة الفارسية من معهد اللغات الشرقية بباريس عام ١٩٥٠.

- كما حصل على ليسانس فى الآداب من السوربون فى العام نفسه.

- فى عام ١٩٥٢ حصل على دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن من السوربون عن رسالتيه:

1 ` L' influence de la prose Arabe sur La prose Persane aux V^e et VI^c siecles de LHégire (XI^e et XII^e siécles apres J.C.)

«تأثيـر النثـر العربـى على النثـر الفارسى فى الـقرنين الخـامس والسـادس الهجريين ـ الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين ـ »

2 ` Le Thème dèHipatie dans La Litérature francaise et Anglaise du XIII^e siécle au XX^e Siécle.

«موضوع هيباتيا فى الأدبين الفـرنسى والإنجليزى من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين».

ـ عاد إلى مصر فى شهر أبريل عام١٩٥٢ حيث تسلم عمله بكلية دار العلوم فى وظيـفة مـدرس (ب) فى أول مـايو ١٩٥٢، ثم رقى إلى مدرس (أ) فى عـام ١٩٥٣، ثم إلى أستاذ مساعد فى عام ١٩٥٦.

ـ تولى تدريس الأدب المقـارن والنقـد الأدبى فى كليـة دار العلوم، وكليـة الآداب بجامـعة عين شـمس، ومعـهد الدراسات العـربية العالـية بجامـعة الدول العربية، والجامعة الأمريكية، وكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر.

ـ عين أسـتاذًا للأدب المقـارن بكليـة اللغة العـربية جـامعة الأزهر فـى عام ١٩٦٤.

ـ لم يطل به المقام فى جامـعة الأزهر، حيث أعير للعمل بجـامعة الخرطوم عام ١٩٦٦.

ـ ومرة أخرى لم يطل به المقام فى الخرطوم حيث داهمه المرض هناك، وعاد إلى مصر فى مارس ١٩٦٨ يعانى من أوصاب المرض.

ـ فى السابع والعشـرين من يولية ١٩٦٨ صعدت روحـه إلى بارئها، وغادر دنيانا الفانيـة إلى دار البقاء، تاركا خلفه ثروة علمـية ضخمة، تتمـثل فى مؤلفاته وأبحاثه الرائدة، وفى تلامـيذه فى مصر والعـالم العربى الذين يسهـمون فى ريادة الحركة الأدبية والنقدية فى العالم العربى.

آثاره العلمية

أولا: الكتب والبحوث المؤلفة

(أ) - فى العربية:

١ - النقد الأدبى الحديث، مصادره الأولى، تطوره، فلسفاته، مذاهبه.

(صدرت الطبعتان الأولى والثانية من هذا الكتاب تحت عنوان: المدخل إلى النقد الأدبى الحديث)

٢ - الأدب المقارن.

٣ - الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقد ومقارنة حول موضوع: مجنون ليلى فى الأدبين العربى والفارسى.

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب تحت عنوان: ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى، دراسات نقد ومقارنة فى الحب العذرىّ والحب الصوفى).

٤ - الرومانتيكية.

٥ - دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر.

٦ - المواقف الأدبية.

٧ - النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة.

٨ - فى النقد المسرحى.

٩ - دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده.

١٠ - فى النقد التطبيقى والمقارن.

١١ - قضايا معاصرة فى الأدب والنقد.

١٢ - دراسات أدبية مقارنة.

(بالإضافة إلى عشرات الدراسات والبحوث فى مجال النقد الأدبى والأدب المقارن التى نشرت فى الدوريات المصرية والعربية وبخاصة مجلتا «المجلة» و«الكاتب» القاهريتان فى الفترة من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٣.

وقد جمعت هذه البحوث فى كتبه الخمسة الأخيرة التى صدر أولها ـ فى النقد المسرحى ـ فى حياة المؤلف، وصدرت الأربعة الباقية بعد رحيله).

(ب) ـ فى الفرنسية:

1- L,Influence de la prose Arabe sur La prose Persane aux V^{e} et VI^{e} siécles de L,Hégire (XI^{e} et XII^{e} siecles apres J.C.)

2- Le Theme d' Hipatie dans La Litterature frangaise et Anglaise de XIII^{e} siécle au XX^{e} Siécle.

وهما الرسالتان اللتان نال بهما المؤلف دكتوراه الدولة من جامعة السوربون عام ١٩٥٢.

3 - Les Etudes de Littérature Comparée dans la Repubique Arabe Unie, dans: Year book of Comparative and General Literature, University of North Carolina, Studies in Comporative Literature, number 25, 1959.

ثانيا: الكتب المترجمة:

(أ) ـ عن الفرنسية:

١ ـ فولتير تأليف : جوستاف لانسون.

٢ ـ رأس الآخرين (مسرحية) تأليف: مارسيل إيميه.

٣ ـ عدو البشر (مسرحية) تأليف: موليير.

٤ ـ بلياس ومليزاند (مسرحية) تأليف: ماترلنك.

٥ ـ ما الأدب؟ تأليف: جان بول سارتر.

٦ ـ فشل إستراتيجية القنبلة الذرية. تأليف: ميكنييه.

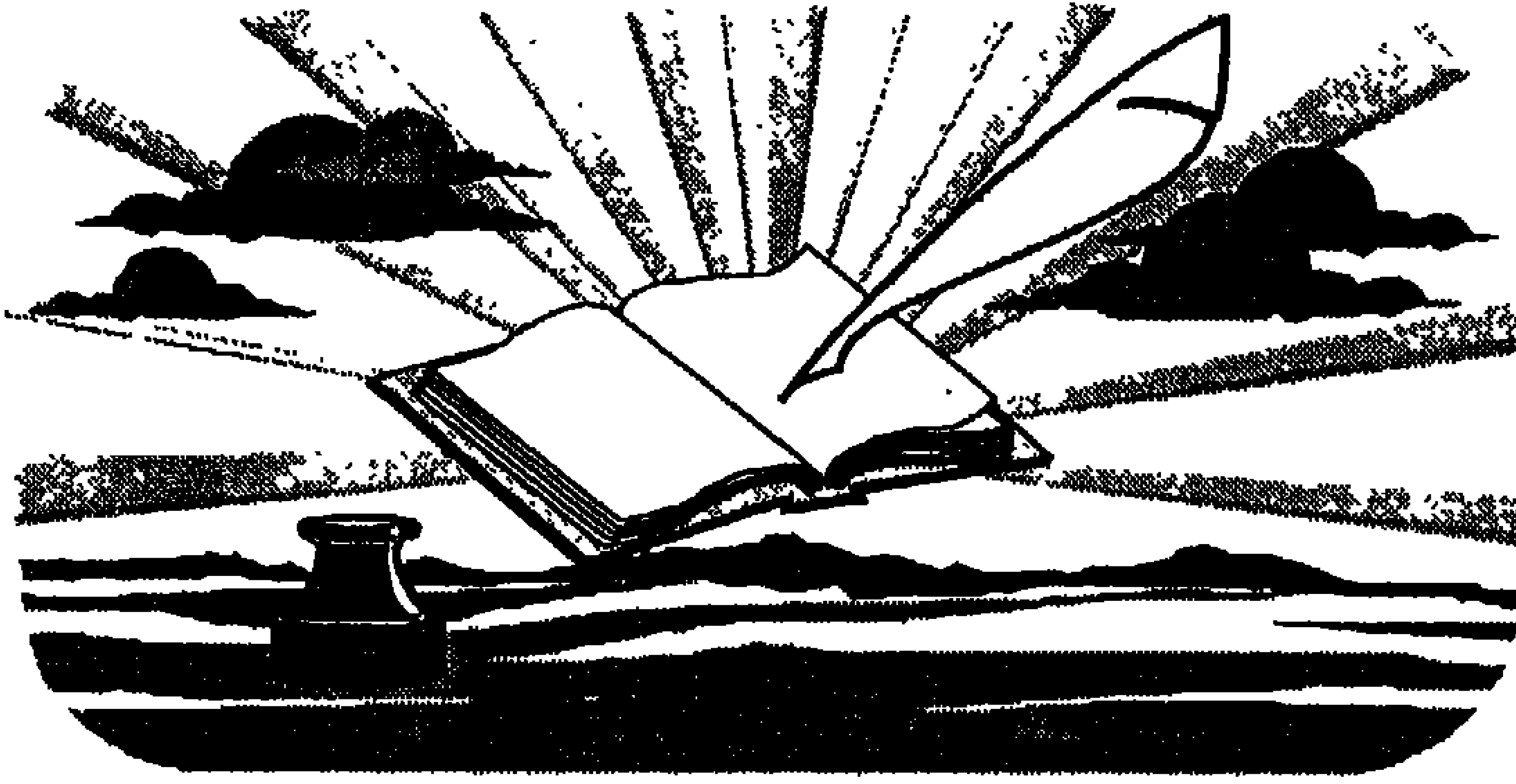
(ب) ـ عن الفارسية:

١ ـ مجنون ليلى تأليف عبدالرحمن الجامى.

٢ ـ مختارات من الشعر الفارسى.

القسم

الثانى



الدراسات والبحوث

هيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى
رسالة غنيمى هلال التكميلية إلى جامعة السربون

بقلم الدكتور أحمد درويش (*)

تقدم محمد غنيمى هلال سنة ١٩٥٢ برسالته التكميلية إلى جامعة السوربون للحصول على درجة دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن، وفقا للوائح التى كانت تقضى بإعداد رسالتين متتاليتين لهذه الدرجة العلمية، وقد كان عنوان الرسالة التكميلية: «موضوع هيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين».

Le Théme d'hypatie dans la littérature fransaire et anglaise du XVIll éme sieele au XXEe siécle.

وقد جاءت الرسالة فى ٢٧١ صفحة على الآلة الكاتبة، وكانت قد حظيت قبل التقدم للمناقشة بموافقة عميد كلية الآداب بجامعة باريس على تقديمها للجنة الحكم فى الرابع من ديسمبر سنة ١٩٥١، وبحصولها على إذن الطبع من مدير أكاديمية باريس، وقد صنفت الرسالة فى مجموعة من الفصول مرت بها بين الجذور التاريخية لحكاية هيباتيا الفيلسوفة المصرية ومديرة جامعة الإسكندرية فى القرن الخامس الميلادى، والمعالجة الأدبية لها فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى منذ التفات عصر الثورة الفكرية والأدبية فى أوروبا إلى عصور الصراع القديمة باعتبارها مرآة يمكن أن تنعكس عليها مشاكل القرون المعاصرة فى أوروبا، وبينهما من التشابه ماجعل واحدا مثل مينار يقول فيما يقتبسه غنيمى فى المقدمة : «إن الطوائف الأوروبية تعيش الآن فى عصرها السكندرى» وهو العصر الذى نمت وقتلت فيه فيلسوفة الإسكندرية الجميلة هيباتيا سنة ٤١٥م.

وكانت هيباتيا قد نشأت وتثقفت فى مصر، وهى ابنة الفيلسوف تيون وهو قد نشأ كذلك فى مصر وتعلم بها وإن كان ينتمى إلى جذور يونانية، والعصر الذى عاشته هيباتيا بين أواخر القرن الثالث الميلادى وأوائل القرن الرابع (٣٧٥ ـ٤١٥م)

(*) أستاذ النقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم.

كانت الإسكندرية فيه عاصمة العالم الثقافية بمكتبتها الشهيرة وجامعتها التى تخرج فيها كبار فلاسفة العصر القديم من أمثال فيلدن وأفلوطين.

لكن ذلك العصر من ناحية ثانية فى الإسكندرية، كان عصر الصراع بين الوثنية اليونانية المصرية، والمسيحية واليهودية، وقد أخذت كفة المسيحية ترجح شيئا فشيئا وتنتشر بين سواد الشعب، على حين ينحصر الفكر اليونانى ـ المصرى بين الطبقات المثقفة، وتظل اليهودية دائما كشأنها منعزلة فى طبقات خاصة، ولقد أوجد ذلك مناخا من الصراع كاد يتجسد فى مواجهة عقلانية الفكر الفلسفى لجماهيرية الفكر الدينى الذى كان ينقلب أحيانا إلى موجات من التعصب الهادر كما حدث فى موقف الأسقف «سيريل» أسقف مدينة الإسكندرية والذى كان يمثل الطرف المقابل لهيباتيا الفيلسوفة، رئيسة الجامعة وصاحبة الحظوة والتقدير فى أوساط المثقفين، وعلى حد تعبير المؤرخ المسيحى سقراط الذى كان معاصرا لهيباتيا، والذى تحدث عنها فى كتابه تاريخ الأدب الكنسى، واقتبس منه غنيمى هلال فى رسالته بعض عباراته ثم أعاد ترجمتها إلى العربية فى دراسة لاحقة: «هى من الصفوة نشأة وثقافة. وقد استثمرت مواهبها الخارقة فى الاستزادة من العلم، فأحرزت فى العلوم سبقا فاقت به كل فلاسفة عصرها، وقد توج هذا السبق بشرف آخر، أنها كانت رئيسة جامعة الإسكندرية، وقد شغلت هذا المنصب عن جدارة، حتى اجتذبت شهرتها إليها عددا لايحصى من طلاب الحياة العقلية من مصر وخارج مصر . . وبحكم منصبها كانت على صلة بكثير من الرجال، ولكن ذلك لم ينل فى شىء من طهرها وعفتها، فظلت فوق الريبة والشك من أصدقائها وأعدائها على سواء . . وكان قضاة الإسكندرية يهرعون إليها يستشيرونها فى كل مايستعصى عليهم من مسائل . . ولكنها كانت وثنية فكان المسيحيون يحنقون عليها، ويرونها العقبة الكأداء فى سبيل انتشار المسيحية، وكان أسقف المدينة «سيريل» يضيق ذرعا بسلطانها ونفوذها . . وقد شجع هذا الأسقف جماعة من المتعصبين الحمقى على ارتكاب الجريمة الشنعاء فاجتمعوا بقيادة من يسمى بطرس، وارتقبوا خروج هيباتيا لإلقاء درسها بجامعة الإسكندرية، فاختطفوها من محفتها وحملوها إلى كنيسة الإسكندرية . . وجردوها من ثيابها، وقتلوها رميا بقطع من الخزف، ومزقوا جسمها إربا وأحرقوها».

لكن هذا الموقف تحول إلى رمـز فلم يمت لاعلى ألسنة المؤرخين، ولا على أقلام الأدباء بالتعاقب، وكما تقول مقدمة الرسالة فإنه حتى القرن السابع عشر كان موضوع هيباتيا يعالج من وجهة نظر تاريخية فقط. وابتداء من القرن الثامن عشر، وخاصة في القرن التاسع عشر، انتقل إلى ميدان الأدب، والواقع أن عصر هيباتيا، المليء بالاضطرابات والغموض، والحركات الشعبية قاد الكتاب إلى أن يتطلعوا من خلاله إلى رسم صـورة نموذجية صراعيـة للحرية والسعادة، وفي بحـثهم عن هذا النموذج، فتشوا في رموز العصر القـديم الذى يشبه عصرهم من كثير من الزوايا، لقد قادهم ذلك إلى عـصر هيباتيا، المليء بكل أنواع الاضطرابات الدينيـة والعرقية والسياسية والفلسفية، والذى يشبـه العصر الأوروبى بعد القرن السابع عشر، وهو مادفع مينار إلى أن يقول ـ كما سبق أن اقتبسنا ـ إن الطوائف الأوروبية تعيش الآن عصرها السكندرى» ومن هنا فإن جوهر فكرة الصـراع فى العصرين واحدة، حيث ترمز مـواجهة الهيلـينية للمسيـحية إلى فكرة الصـراع فى أوروبا بين الفكر الدينى والفكر الإنسانى، المبنى على السعـادة الاجتماعية، ومن هنا امـتدت إلى المواجهة بين العقل والدين، بين التـسامح والتعصب، بين الـطغيان والحرية، وكـانت قصة هيباتيا مجسدة لكثير من هذه الجوانب.

إن الفصل الذى يتعرض فى الرسالة لموقف المؤرخين القدماء من هيباتيا يشير بالإضافة إلى مجـهودات «سقراط» إلى مؤرخ كنسى آخر هو «فـيلوستروج» الذى عنى بكتابة تاريخ الكنيـسة فى مصر حتى سنة ٤٢٣م، والذى لـم يصلنا كتابه إلا من خلال ملخـصه الذى عـرضه تلميـذه «فويتـوس» لكن آراء الأسقف المسـيحى سيزنيوس والذى كان تلميذا لهيباتيا، تعكس كثيرا من أوجه التقدير التى كان يكنها لها مسيحيو العصر غير المتعصبـين، فهو يكتب لها من ليبيا حيث كان يعمل أسقفا لمدنها «من أجلك وحدك يمكن أن أهمل وطنى، فـإذا تركته يوما، فلن يكون ذلك إلا لكى أمثل فى حضـرتك» ويخاطبها فى رسائله قائلا: «أمى وأخـتى وأستاذى، ومن أنا مدين لك بكثير من الأيادى ومن تستحقين منى كل ألقاب الشرف».

فإذا انتقل البـاحث إلى العصر الحديث، فإنه سوف يجـد إرهاصات المعالجة الأدبية لموضـوع هيباتيا تتـجسد فى بعض الكتابات التـاريخية مثل كـتابات المؤرخ الفرنسى تليمـونت، وكذلك المؤرخ البروتستانتـى الفرنسى جاك باسناج (١٦٥٣ ـ

١٧٢٥) الذى كانت كتاباته المتسامحة والخصبة مصدرا هاما من مصادر كتابات فولتير عن موضوع هيباتيا فيما بعد.

غير أن الكتابات الأدبية الخالصة حول هيباتيا بدأت فى القرن الثامن عشر وتميز فى هذا الإطار الكاتب الإنجليزى جون تولاند (١٦٢٠ ـ ١٧٢٢) وقد طبع فى سنة ١٧٢٠ كتابا عن تاريخ هيباتيا ويقول فيه عنها: «حسب النساء اعتدادا بقيمتهن أن تكون من بينهن امرأة مثلها فى تلك الدرجة من الكمال .. ولديهن من بواعث الفخر والاعتداد بقيمتهن أكثر مما لدى الرجال من بواعث الخجل والعار أن يكون من بينهم متوحش لايرق لمثل هذا الجمال وذلك الطهر وذلك العلم الرحيب الآفاق».

وقد أحدثت كتابات تولاند رد فعل لدى الأدباء الإنجليز، فتصدى بعضهم للدفاع عن «سيريل» القسيس الذى كان محرضا على قتل هيباتيا ومن هؤلاء توماس لويس، والمؤرخ سويداس.

لكن النقاش بين الأدباء الفرنسيين فى القرن الثامن عشر حول هيباتيا بدا أكثر اتساعا وأهمية، فأسهم فيه كثير من الكتاب فى مقدمتهم كلود بيير جوجيه (١٦٩٧ ـ ١٧٦٧) الذى قدم أهم أطروحة فى القرن الثامن عشر حول هيباتيا، ومن هؤلاء أيضا دى لاكروز (١٦٦١ ـ ١٧٣٩) الذى شغل منصب أستاذ الفلسفة فى الكوليج دى فرانس والذى قال عن هيباتيا: «هذه الفتاة كانت مبعث فخر لبلادها ولجنسها» وكذلك كتب عنها ديدور فى دائرة معارفه «إن الطبيعة لم تعط إنسانا روحا أسمى ولاعبقرية أرفع مما أعطته لابنة تيون، وكل المعارف التى كان من الممكن أن تصل إليها الروح البشرية تجمعت فى تلك المرأة» أما فولتير فقد اهتم بها فى إطار حوارياته التاريخية ـ الدينية وكتب عنها فى قاموسه الفلسفى ليرد على الاتهامات التى وجهها إليها «مالفيل» الذى كان يأخذ جانب «سيريل» فى النقاش حول الوثنية والمسيحية، واختار فولتير رسم صور ساخرة معاصرة يقرب بها صورة هيباتيا من قراء القرن الثامن عشر، حين افترض أن إحدى أساتذة الكلاسيكيات فى عصره ـ مدام داسييه ـ قد حملت إلى جوار عملها الواسع لقب ملكة جمال باريس، ويتصور أن قساوسة عصره قد عادوا إلى التدخل فى الإنتاج الأدبى من

جديد، وقرروا أن قصيدة دينية يكتبها أحد الرهبان هى بالطبيعة أفضل من أشعار هوميروس، وأن رئيس أساقفة باريس انضم إلى القساوسة، وعارضتهم مدام داسييه، فقرروا اغتيالها فى كنيسة نوتردام، وجروا جسدها عاريا داميا إلى أكبر ميادين باريس، وهذا على وجه الدقة ماحدث لهيباتيا التى قتلتها عصبة من المسيحيين باسم التقوى.

إن القرن التاسع عشر سوف يشهد بدوره حضورا قويا لشخصية هيباتيا فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى وعلى مستوى أجناس أدبية مختلفة، وتتجسد من خلالها شخصية هيباتيا كرمز للتسامح والحرية، ومع اهتمام الرسالة بالأعمال الأدبية الكبرى فى العصر بالتحليل والدراسة فإنها لم تهمل الإشارة إلى أعمال أخرى أقل أهمية مثل المسرحية التى ألفت فى القرن التاسع عشر، وقدمت فى لندن سنة ١٩٠٩، وقدمت فيها هيباتيا على أنها تسكن بيتا إليها يتجسد فيه الحب والإخاء العالمى، وتلك الأغنية التى كتبها، هـ.ل. هارس جاكسون سنة ١٨٤٠ بعنوان أغنية هيباتيا «Hypatia's Song».

ومن الرموز الكبيرة التى اهتمت بهيباتيا فى الأدب الإنجليزى فى القرن التاسع عشر القس البروتستانتى كنجسلى، الذى كان أحد رواد الرواية التاريخية فى القرن التاسع عشر، والذى كتب رواية «هيباتيا» لكى يجسد من خلالها فكرة الإصلاح عن طريق الدين، إذا لم يكن رجاله من المتعصبين، وهو يتلمس جانبا من العذر لشخصية «سيريل» ويحاول تبرئته من تهمة قتل هيباتيا، ويعود بنزعته المتشددة إلى نشأته الدينية الصارمة، ويحاول كنجسلى أن يوجد مناخا للوفاق بين النزعة الإنسانية عند هيباتيا، وتعاليم المسيحية ذاتها، وهو يظهر قدرا كبيرا من التعاطف مع شخصية هيباتيا، ونختار هنا إحدى لوحاته التى قدمها غنيمى هلال مترجمة إلى الفرنسية فى رسالته، ثم أعاد هو نفسه ترجمتها إلى العربية فى دراسة لاحقة فى أسلوب ناصع، يقول أثناء حديثه عن صورة هيباتيا فى حجرتها المتواضعة بمنزلها الذى يطل من جهة على البحر الأبيض ومن جهة أخرى على متحف الإسكندرية ذى الحدائق الغناء وذى المكتبة التى تحتوى على أربعمائة ألف ألف مخطوطة غارقة فى تأملاتها قبيل استقبالها «أورست» حاكم الإسكندرية الذى عجل بزيارتها هى أولا، عقب عودته من سفر له خارج مصر.

«على كرسى صغير أمام منضدة فوقـها مخطوطة كانت تقرأ امرأة فى حوالى الخامسة والعشرين من عـمرها، كأنهـا الإلهة الوصية عـلى هذا المعبد الصغـير، ملابسها فى انسجام تام مع بسـاطة الحجرة، ومع أثاثها الكلاسيكى فى ثوب قديم يونانى الطراز، أبيض كالثلج يتـدلى حتى قدميها، ويصل حـتى أعلى عنقها، وله خاصـة ذلك الطراز الصارم الأنيق فى أن الجـزء الأعلى منه ينثنى مـرة أخرى من الخلف فى شكل نبيقة تغطى هيكل الجذع على حين يدع الذراعين وأطراف الكتفين عريانة، ومـلابسها خالية مـن كل حلية سوى عصـابتين أرجوانيتين دون الجـبهة، وحذاء ذهبى مزركش فى قدميها وشـبكة ذهبية تمسك بشعرها من الأمام والخلف، ولايكاد المرء يميز شعرها من الشبكة لونا وتألقا، ذلك الشعر الذى يشبه شعر آلهة أثينا نفسها فى لونه وغزارته وتموجه وملامحها قوية، وذراعاها ويداها بضة فارعة، وبشرتها ممتلئة متينة لدنة كالفضة لونا،ويبدو فى عـينيها الرماديتين الصافيتين حزن عميق، وعلى شفتيها الحـادتين المقوستين فيض من الوعى المقهور . . تدرس وتقرأ وتدون ملحوظاتهـا حتى ليحـسبها الرائى إحـدى صور الآثار القديمـة أو الرسوم البـارزة، ويلحظ المرء شبـهها الرائع بحـضور آلهـة أثينا التى تغطى كل جـدران الحجرة. . . هاهى ذى التماثيل محطمة وقد سكنت أصوات الآلهة، ومع ذلك من الذى يقول إن عقـيدة الأبطال والحكماء قد ماتت. . إن الجـمال لايمكن أن يموت أبداً.

إن كنجـسلى حاول أن يعكس فى روايـته حـول هيبـاتيا جـوهر نظرته إلى مشكلات الحياة الاجتماعية فى إنجلترا فى عصره، وجوهر فكرته حول إمكانية قيام إصلاح اجتـماعى قائم على المسيحيـة العقلانية، ومن ثم فقـد تعددت روافده فى رسم صوره، انطلاقا من كـتابات المؤرخين، مرورا بآراء الفلاسـفة ورجال الدين، وانتهاء بعـصره الذى كانت تنعكس عليه أضـواء عصر هيباتيـا، وقد تميزت رواية كنجسلى كذلك برسم صور متعددة للأوساط المختلفة فى عصر هيباتيا حيث كانت الإسكندرية تزخر بهـذه الأوساط، فهنالـك الوسط الرومانى، وهنالك الجمـاعات اليهـودية، وهنالك الرهبان الذين فـضلوا البعد عـن الصراع، فأقـاموا الأديرة فى الصحراء الغـربية ومايزال بعضهـا ممتدا إلى الآن، وهنالك القساوسة، وجـماعات المتعـصبين قتلة هيـباتيا بزعـامة بطرس، وهنالك العناصر اليـونانية ، وكل أولئك

تنعكس صورهم النابضة الحية فى رواية كنجسلى - لكن الرواية من ناحية ثانية تزدحم بالآراء الفلسفية التى يعرض لها غنيمى هلال بالتحليل، مثل مفهوم الخير والشر، وخلود الروح، ومفهوم الإله فى المسيحية وفى الأفلاطونية الحديثة، والعقلانية المسيحية، وموقف المسيحية من الجسد، كما تعكس الرواية كذلك الميول الرومانسية الواضحة عند كنجسلى.

أما الشاعر الفرنسى الكبير «لوكنت دى ليل» الذى ثار على المذهب الرومانتيكى سنة ١٨٤٠ وعاب النزعة الذاتية المغرقة فيه، ودعا إلى تجسيد الجمال الموضوعى فى الاتجاه الذى عرف بالبرناسية، فقد قادته تلك النزعة نحو التراث الإغريقى لكى يلتقى بنموذج هيباتيا ويولع به، وقد عالج «لوكنت دى ليل» موضوع هيباتيا فى ثلاثة أعمال، سنة ١٨٤٧، كتب قصيدة «هيباتيا» ثم كتب سنة ١٨٥٨ «حوارية بين هيباتيا وسيريل» ثم عاد سنة ١٨٧٤ ليحول الحوارية إلى مسرحية، وتقف الرسالة بالتحليل أمام الأعمال الثلاثة وتعود ببعض العناصر الفنية فى قصيدة «دى ليل» إلى قصيدة سابقة عليها كتبها «لايراد» حول الآلهة اليونانية ، وتعود عناصر أخرى إلى كل من «مينار» و«فوربير».

وكما وقفت الرسالة أمام العناصر التاريخية والفلسفية عند كنجسلى الروائى الإنجليزى فى حديثه عن «هيباتيا» حللت العناصر نفسها عند «لوكنت دى ليل» الشاعر الفرنسى، فبينت كيف أن العناصر الجسدية والنفسية ظهرت فى القصيدة على حين اختفت العناصر الجسدية أو كادت فى كل من الحوارية والمسرحية، وفيما يخص التاريخ فقد نجح «دى ليل» فى رصد لحظة أفول الوثنية وتدهور الإمبراطورية الرومانية، وعلى المحور الفلسفى شفت الأعمال عن تأثير الفكر الأفلاطونى والهيلينى على التيار المسيحى فى الإسكندرية.

وفى أعمال «دى ليل» تواجه العالمان الإغريقى والمسيحى، وتذبذب موقف الشاعر فى التعاطف، فعلى حين تبدى قصيدة ١٨٤٧ ، احترام الشاعر للمسيحية مع عدم اعترافه بألوهية المسيح، فإن الحوارية الوسطى كشفت عن تردده بين المثالية المسيحية والمثالية الإغريقية، وتحسم المسرحية التى كتبت سنة ١٨٧٤ الموقف لصالح الوثنية والفكرة الإنسانية ، ويشدد الشاعر من خلال ذلك على التعصب المسيحى

والعنف وهمجية رجال الكنيسة، وهو من خلال إظهار تعاطفه مع الفلسفة الإغريقية يؤسس لفكرته فى الجمال الفنى الذى يرى أنه ينبغى أن يكون هدفا فى ذاته، ويرى أن المثالية الإغريقية حققته على نحو يضعه إلى جانب ذلك فى خدمة الخير والحقيقة.

وفى القرن التاسع عشر، عرف الأدب الفرنسى كذلك أعمالا أخرى تدور حول هيباتيا، مثل قصيدة مدام لويس كولى (١٨١٠ ـ ١٨٧٦) التى حملت عنوان: «تجديد الذكريات» وأهدتها إلى صديقة لها كانت عائدة من زيارة مصر، وقد طبعت القصيدة فى ديوان «الذى يوجد فى قلوب النساء» سنة ١٨٥٢، وتبدأ القصيدة بتجميع الرموز المصرية:

مآذن القاهرة ومعابد طيبة

والمماليك يمرحون مع الفتيان السمر

والشلالات العظيمة فى الجنوب

وأبو الهول العظيم رابض على صدر الصحراء

والرموز الهيروغليفية تخفى وراءها بعض صفحات من التاريخ

وعندما تصل فى قصيدتها إلى الحديث عن هيباتيا، تصور بشاعة اغتيالها وموقف القس «سيريل» فتقول:

اضربوا . . هكذا قال سيريل

لم يعد العالم إلا حقلا مجدبا

أى طريق فظ يقود إلى السماء

إن الجسد منذ هذه اللحظة قد انتهك

والحب أصبح فسوقا

وإلى جانب مدام لويس كولى، ظهرت رواية «كليموند درول» عن هيباتيا، ومع أن النقاد لم يهتموا بها كثيرا، فقد تعرضت لها رسالة غنيمى هلال، والتقطتها من بين مناخ عصر كثر الحديث فيه فى أوروبا عن الإسكندرية، والصراع اليونانى

المسيحى، وحللت الرسالة مصادر الرواية عند كل من كنجسلى الإنجليزى وشاتوبريان الفرنسى، وأبانت أن موقفها كان يتسم بالتعاطف مع المسيحية لدرجة ترى معها أن المسيحية وحدها هى التى عرفت «الحقيقة».

وتتناثر أعمال أخرى فى الأدب الفرنسى مثل أعمال لويس مينار الذى تعرض لموضوع هيباتيا فى عدة أعمال، وخاصة عند معالجته لأسطورة القديس «سان هيلاريون».

أما «موريس بار» فقد كتب قصة «البطولة الفائقة» حول هيباتيا سنة ١٨٨٥، وكذلك تعرض لها «موريس ماجرى» عندما كتب روايته فى الإسكندرية.

وعلى هذا النحو تنامى موضوع هيباتيا فى الأدبين الانجليزى والفرنسى تحت دافع التقدم العلمى الذى شهده القرن التاسع والذى قاد إلى التقدم الفكرى وشجع على مراجعة وتمحيص الماضى، وأغرى البرناسيين باقتراب أكثر من جماليات الفن الإغريقى، ومن رموزه المشعة فى مجال حرية التفكير والتسامح وسعة الأفق وكلها رموز جسدتها هيباتيا، فى مقابل الانغلاق والتعصب والعنف التى جسدها سيريل، وكان الواقع الأوروبى فى حاجة إلى إنعاش هذه الروح الأولى، وإدارة الحوار الفنى العميق حول بواعثها ومعوقاتها، وأعانته شخصية هيباتيا على أن يجسد ذلك كله.

وكان أن وقف غنيمى هلال أمام مجمل هذا التراث فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى، ليقدم عنه هذه الدراسة الجامعية العميقة التى تزخر بالقدرة الفائقة على الاستقصاء والجمع والتحليل والمقارنة، كما تشع منها أضواء التحضر العميق. والوطنية المجنحة.

قضايا المـوروث النقدى والبلاغى
فى منظور غنيمى هلال

الدكتور : حسن طبل (*)

. . . المتأمل فى المؤلفـات النقدية التى خلفها الدكـتور محمـد غنيمى هلال تسترعى انتباهه ظاهرتان تستثير كل منهما التساؤل، ولا تخلوان ـ عند التأمل ـ من دلالة:

الأولى: أنه رغم كثرة هذه المؤلفـات وتعدد اتجاهاتها فـإنه ـ رحمه الله ـ لم يشأ أن يفـرد واحدا أو أكثر منهـا (كما صنع كثيـر من أقرانه ومعاصـريه) لدراسة موروثنا العربى القديم فى مجال النقد الأدبى والبلاغة، بل لقد نثر تأملاته المتعمقة فى هذا الموروث، وملاحظاته الواعية حول معطيـاته (تأصيلاً أو تقويما أو مقارنة) فى السواد الأعظم من تلك المؤلفات. .

الثانية: أنه ليس من بين عناوين هذه المؤلفـات عنوان واحد يتضـمن الإشارة إلى هذا الموروث ، الأمر الذى قد يتصور إزاءه من يطالع قائمة هذه العناوين لأول مـرة أن قضـايا الموروث ومشكـلاته لم تخطر لهذا الـناقد الرائد على بال!! فـإذا ماتسنى له بعـد ذلك أن يقرأ هذه المؤلفات غـير عابئ ـ مـؤقتا ـ بالدلالة المبـاشرة لعنوان كل منهـا أدرك أن هذا الموروث هو بمثابة «الغـائب الحاضـر» فى جلّ تلك المؤلفـات التى اختـار ـــ رحمه اللـه ـ لأكثرها تـوقفا إزاء النقـد العربى الـقديم، وتأصيلا لقضاياه، وتأملا فى اتجاهاته عنوان «المدخل إلى النقد الأدبى الحديث» ثم عدل عنه ـ فى قناعة[1] منذ طبعته الثالثة إلى النقد الأدبى الحديث» !

وفى تصورى أن طبـيعـة رؤية غنيمى هلال لذلك الموروث القـديم هى مرد هاتين الظاهرتين؛ ذلك أنه فـى ظلال المنهج التاريخى المقـارن الذى ارتضـاه وسار عليه فى تلك المؤلفات ـ لم ينظر إلى هذا الموروث بوصفه «كـيانا مستقلا» يستطاع نقده وتقويمـه بالنظر إلى ملامحه أو خـصائصه فى ذاتها، بل بوصـفه«حلقة» فى سلسلة النقد العالمى التى تتابعت حلقاتهـا (وتواصلت بفعل التأثير والتأثر) منذ نقد

(*) أستاذ البلاغة والنقد الأدبى المساعد بكلية دار العلوم .

أفلاطون وأرسطو فى التراث اليونانى القديم حتى أحدث المذاهب النقدية التى انبثقت عن تنوع النظريات الفلسفية والجمالية وتطورها فى العصر الحديث.

فى ظل هذه النظرة الشمولية التى استوعبت مسار النقد العالمى على اختلاف مراحله وتنوع مصادره التاريخية كانت قناعة ناقدنا بأن تقويم الرؤى والاتجاهات النقدية فى تراثنا العربى القديم لايتحقق فى صورته الموضوعية المثلى إلا إذا قمنا بوضع هذه الرؤى والاتجاهات جنبا إلى جنب (كى تكون المقارنة هى أداة التقويم) مع أصولها أو مصادرها فى التراث الأقدم من جهة، وبدائلها أو نظائرها المتطورة فى الرؤية النقدية المعاصرة من جهة أخرى، ـ هذا ما يقرره غنيمى هلال فى مقدمة كتابه «النقد الأدبى الحديث» ؛ فهو يوضح المنهج الذى سار عليه فى معالجة النقد العربى القديم (الذى كان على عكس ما يوهم به العنوان محورا أصيلا من محاور تلك الموسوعة النقدية) فيقول(٢) :ـ

«ونعتقد أننا بعرضنا لاتجاهات النقد اليونانى القديم، وتوضيحنا لأدق خصائصه فى الباب الأول من هذا الكتاب قد ألقينا ضوءا لاغنى عنه فى الكشف عن جوانب النقد العربى القديم أولا ثم النقد الحديث ؛ وذلك أن دراسة النقد العربى دون شرح أصالة هذا النقد ومبلغ تأثره بسواه دراسة ناقصة يعوزها الجانب العلمى . . . وفى دراستنا للنقد العربى القديم فى الباب الثانى حاولنا أن نوضح قيمة الجهد الذى قام ببذله نقاد العرب فى مختلف نواحيه وتفصيلاته، ولكن فى ضوء هذا النقد القديم من ناحية، ثم فى ضوء النقد الحديث من ناحية أخرى ولذلك قسمنا هذا الباب. . إلى فصول تتفق نوعا من الاتفاق مع الفصول العامة التى بحثنا فيها فلسفة أرسطو ونظرياته المختلفة ثم حرصنا على أن تتشابه هذه الفصول نفسها مع النواحى التى يعنى بها نقاد العصر الحديث؛ وذلك كى يسفر هذا التقسيم وما اشتمل عليه من شرح عن قيمة النقد العربى بالقياس إلى النقد القديم من جانب، وإلى النقد الحديث من جانب آخر».

وعلى أساس هذه النظرة أدرك غنيمى هلال مدى فاعلية الموروث القديم فى دعم الوعى النقدى المعاصر، ومن ثم عالج قضايا هذا الموروث ومعطياته لا باعتبارها «آثاراً مُتْحَفية» تستمد أسباب بقائها وتستثير دواعى تأملها من قيمتها

التاريخية فحسب بل باعتبارها بالدرجة الأولى لبنات أصيلة فى ذلك الأساس النظرى كانت غايته فى كل مؤلفاته ـ كما يصرح[٣] ـ هى لفت الأنظار إلى أهمية الإحاطة به، والإلحاح على ضرورة تمثله كى نرسى فى أدبنا العربى الحديث منهجًا نقديا يتسم بالجدية والأصالة، ولا ينحدر إلى هوة السطحية والجمود.

ومن منطلق هذه النظرة كذلك لم يتوقف غنيمى هلال إزاء ذلك الموروث كى يتعبد فى محرابه أو يتقوقع فى سراديبه كما فعل قوم، ولا ليقوّضه أو يهيل عليه التراب كما حاول آخرون ، وإنما ليقومه تقويمًا موضوعيًا بمحاولة الكشف عما تحقق فيه من جوانب النضج والأصالة ـ وما لحق به من شوائب النقص والقصور، مسترشدا فى الكشف عن هذا أو ذاك بما أسفرت عنه الدراسات الجمالية والنقدية ـ فى التراث العالمى ـ من نظريات وحقائق، فلقد كان ـ رحمه الله ـ على يقين من أن الدراسة المثمرة لهذا الموروث هى تلك التى تكرس جهودها لمثل هذا التقويم ؛ إذ فى الإشادة به ـ كما يقول ـ «على إطلاقه دون نقد له أو تقويم لماتضمنه تجاهل للحقائق الأدبية والنقدية فى أدبنا المعاصر نفسه فضلا عن الآداب العالمية، كما أن وقوف الباحث عند حدود الشرح والإحصاء لهذه الآراء يفقده الأصالة فيعيش بآرائه فى غير عصره عن قصور أو ضيق أفق»[٤].

ونود ـ فيما يلى من صفحات ـ أن نتابع أثر هذه النظرة التى نظر بها غنيمى هلال لتراثنا النقدى والبلاغى القديم فى معالجته لقضاياه، وسوف نقصر هذه المتابعة على أربع من أبرز هذه القضايا وهى:

١ ـ الوحدة الفنية. ٢ـ القديم والجديد.

٣ ـ الصدق. ٤ ـ اللفظ والمعنى.

أولا: قضية الوحدة الفنية

فى ضوء تمثله للوحدة العضوية كما أرسى أرسطو أصولها ـ قديمًا ـ فى الشعر المسرحى والملحمى، وكما أوضح الرومانتيكيون ملامحها ـ حديثا ـ فى الشعر الغنائى ـ توصل غنيمى هلال إلى تقرير الحقائق الثلاث التالية: ـ

الحقيقة الأولى:

إن هذه الوحدة لا تتمثل بحال من الأحوال فى موروثنا الشعرى القديم: فلقد كانت القصيدة الجاهلية ـ كما يقرر (٥) ـ معرضًا لحشد من الأغراض المتعددة ـ بل المتنافرة فى بعض الأحيان ـ التى لا يمكن أن يتحقق مع اجتماعها معنى الوحدة العضوية؛ فلقد كانت تلك الأغراض تتتابع على لسان الشاعر عن طريق التداعى النفسى الذى لا يستلزم ارتباطًا من نوع ما سوى ما تبرره البيئة البدوية وخيال الشاعر، وعلى هذا النهج سارت قصائد الشعراء بعد العصر الجاهلى، أجل إن المحدثين من شعراء العصر العباسى قد حفلوا ببدء القصيدة والانتقال منه إلى الغرض(حسن التخلص) ثم بالخاتمة، ولكن ذلك لم يخرج بالقصيدة العربية عن نطاق التفكك الذى ظل إحدى سماتها البارزة فى تراثنا الشعرى القديم.

وعلى هذا الأساس يوافق غنيمى هلال على ماذهب إليه العقاد عند مقارنته بين الشعر العربى القديم والشعر الإنجليزى الرومانتيكى، وذلك حيث يقول (٦) العقاد: ـ

« إنك ترى الارتباط قليلاً بين معانى القصيدة العربية. . ومن هنا كانت وحدة الشعر عندنا البيت ، وكانت وحدته عندهم القصيدة، فالأبيات العربية طفرة بعد طفرة، والأبيات الإنجليزية موجة تدخل فى موجة لا تنفصل عن التيار المتسلسل الفياض».

لقد ارتكزت هذه المقارنة لدى العقاد ـ فى رأى ناقدنا ـ على إدراكه الحقيقى لطبيعة الشعر العربى من جهة، ووعيه العميق بمفهوم الوحدة العضوية من جهة أخرى ذلك المفهوم الذى حدده العقاد بنفسه حين قال (٧):

«إن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيًا تامًا يكمل فيها تصور خاطر أو

خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصور بأجزائها، واللحن الموسيقى بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة. . ».

ويعجب غنيمى هلال أشد العجب من عدم إدراك الدكتور طه حسين لمعنى الوحدة العضوية على هذا النحو ، وزعمه بناء على ذلك أنها قد تحققت فى شعرنا القديم ، وذلك حيث يرد على من قال بافتقادها فى هذا الشعر (قاصداً العقاد فيما يرجح ناقدنا) قائلا[8]: -

«وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلا ضحكت وأغرقت فى الضحك . . وتفكك القصيدة العربية، واقتصار وحدتها على الوزن والقافية دون المعنى أسطورة يا سيدى من هذه الأساطير التى أنشأها الافتتان بالأدب الأوربى الحديث، والقصور عن تذوق الأدب العربى القديم. . ولست أريد أن أبعد فى التدليل على أن الشعر العربى القديم كغيره من الشعر قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية، وجاءت القصيدة ملتئمة الأجزاء قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله، وأشده ملاءمة للموسيقى التى تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وإنما أقف معك عند قصيدة «لبيد» (التى مطلعها : عفت الديار محلها فمقامها). . . وأتحداك وأسألك أن تبين لى من أين يأتيها الاضطراب والاختلاف وكيف لا تتم لها الوحدة إلا من الوزن والقافية؟».

ولا يكتفى ناقدنا ـ بعد عرضه لهذا الرأى ـ بنفى تهمة الافتتان بالشعر الأوروبى والقصور عن تذوق الشعر العربى القديم عن العقاد وأقرانه الذين سلكوا مسلكه فى تصور معنى الوحدة الفنية فى الشعر ـ بل يضيف إلى ذلك أن إدراك طه حسين ومن لفّ لفّه لتلك الوحدة على هذا النحو القاصر قد كانت له آثاره السيئة التى انعكست على مسار النقد العربى الحديث ـ يقول [9]: ـ

«وكان فهم الوحدة المعنوية على نحو ما طبقه الدكتور على قصيدة لبيد ذا أثر سيئ فى النقد فى الجامعات حتى اليوم، ونقله من لم يبذلوا جهدا فى قراءة

الشعر العربى ، والاطلاع على تاريخه، أو من قصرت وسائلهم فى هذه السبيل، فرأوا من اليسير الوقوف عند أقوال يرددونها عن غير علم وأدنى اطلاع».

الحقيقة الثانية:

أنه ليس هناك ظل للوعى بهذه الوحدة فى نقدنا العربى القديم: وقد توقف غنيمى هلال ـ تجلية لتلك الحقيقة ـ لتفسير بعض النصوص النقدية التى يوهم ظاهرها بأن بعض نقادنا القدماء قد كانوا على وعى بمفهوم تلك الوحدة ـ من تلك النصوص ما يذكره ابن رشيق القيروانى(نقلا عن الحاتمى) حيث يقول [١٠]: ـ

« . . فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفى معالم جماله. . »

ومنها كذلك قول ابن طباطبا العلوى [١١]: ـ

«وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل . . فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها . . لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجًا وحسنًا وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معان وصواب تأليف. . ».

لقد أورد غنيمى هلال هذين النصين مشيراً إلى أن النظرة [١٢] المتسرعة قد ترى فى كل منهما دعوة إلى الوحدة العضوية، فتشبيه القصيدة بخلق الإنسان عند ابن رشيق (أو الحاتمى) وبالكلمة الواحدة عند ابن طباطبا قد يقود أصحاب هذه النظرة إلى ترديد القول بأن كلا من الناقدين كان على وعى حقيقى بمفهوم هذه الوحدة، أما النظرة المتأنية التى لا تكتفى بالانزلاق فوق سطح التعبير دون سبر أغواره، واستكناه دلالاته الحقيقية فى ضوء سياقه ـ فإنها سوف تكتشف أن الوحدة التى يدعو إليها الناقدان لا تتجاوز مجرد إيجاد الصلات أو الروابط المعنوية بين الأغراض أو الأفكار الجزئية ـ التى لا ترابط بينها أصلا ـ داخل القصيدة، وهذا ما يتجلى بوضوح ـ كما يشير ناقدنا ـ فى صدر النص الذى وردت فيه العبارات التى نقلها ابن رشيق عن الحاتمى؟ فهو يقول فى بداية هذا النص:

«من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا مما بعده من مدح أو ذم متصلا به غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان. . »

وهو ما يتجلى بوضـوح كذلك لدى ابن طباطبا فى قـوله بعد النص السابق مباشرة : «ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجًا لطيفًا»

وفى قوله فى موطن آخر:

«فيحتـاج الشاعر إلى أن يصل كلامه ـ على تصرفـه فى فنونه ـ صلة لطيفة فـيتـخلص من الغـزل إلى المديح، ومن المديح إلى الـشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحـة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للـمعنى الثانى عما قبله، بل يكون متـصلا به وممتزجا معه».

الحقيقة الثالثة :

أن الوحدة التى عنى موروثنا النقـدى القديم بتحققها فى الشـعر لـم تتجاوز حدود الربط الجزئى ـ معنويا ـ بين بعض أجزاء القصيدة : يقول (١٣) غنيمى هلال فى تقرير هذه الحقيقة: « إن نقاد العـرب لم يأتوا بجديد فيما يخص وحدة العمل الفنى، بل سايروا الأدباء على ما جرت به تقاليـد الجاهلية أو على ما يقرب منها، وقد فهموا الوحدة على نحو بعدت به كل البعد عن تحقيق وحدة القصيدة العضوية كما نفهـمها اليوم، فكانت عنايتهم بالأجزاء وتوثيق الصلة بينـها أشد من عنايتهم بوحـدة العـمل الفنى جـملة، وقـد ذكروا وجـوهًا بيـانيـة تـتـصل بتنظيم أجـزاء القصـيدة. . ولكنهم حوروا فـيها كى تسـاير القصيـدة كما ألفـوها، فاستـحسنوا الاستطراد على نحـو ما شرحوا، وهو ضار بنظام الوحـدة فى العمل الأدبى، ولم يروا فى أجزاء القصيدة الجاهلية المتنافرة ما يضر بنظام وحدتها. . . ».

ويضيف غنيمى هلال ـ لتأكيد هذه الحقـيقة ـ أن أبرز صورتين لتحقيق تلك الوحدة التى استحوذت على اهتمام نقادنا القدماء هما:

أ ـ الربط بين الأغراض المتعددة فى القصيدة، وهذا الربط ـ كما يصرح ـ هو

مـا أطلق عليه فى حـديثـهم عن عمـود الشـعر مـصطلح «التـحام أجـزاء النظم والتئامهـا». إذ المراد بهذا المصطلح كما يقول: «. . . أن يتم انتـقال الشاعر من كل جزء من أجزاء القصيدة إلى الجزء الذى يليه على نحو جيد . . . . وهو ما يسمونه «حسن التخلص. . . من غرض إلى غرض فى القصيدة الواحدة»(١٤).

ب ـ التناسب بين مـعانى الأبيات المتـجاورة داخل الجزء الواحـد من أجزاء القصيدة، ولهـذا ـ كما يشير ـ عاب نقادنا القدمـاء أبيات الشعر التى لا صلة بين معانيها، وفى ذلك يقول الشاعر:

وبعض قـــريض القـــوم أولاد عَلّة

يكـد لســان الناطـق المتـــحــفظ

وهذا التناسب ـ كما يقرر ـ هو ما عناه الجاحظ بمصطلح «القران» الذى نقله عن رؤبة الرجّاز، وأوضـحه بما حكاه من أن شاعـرا قال لآخر: أنا أشـعر منك. فقال له: وبم ذاك ؟ قال : لأنى أقول البيت وأخاه ، وتقول البيت وابن عمه(١٥).

والواقع أن البـاحث المتأمل فى نصـوص النقد العـربى القديم لا يسـعه إلا التسليم بتلك الحقـائق الثلاث التى تبلور رؤية غنيمى هلال لمسار تلك القـضية فى موروثنا القديم غـير أن هناك نقطتين أوردهما ـ رحمـه الله ـ فى ثنايا تقريره لتلك الحقائق لا تحظيان ـ فيما نرى ـ بهذا التسليم:

الأولى: أن مصطلحى «القران» و«التحام أجـزاء النظم. . .» لم يستخدما فى تراثنا القديم للدلالة على الربط المعنوى بين الأبيات (كـما يرى ناقدنا) بل لقد كان كل منهما يراد به ـ فـيما أرجح ـ الائتلاف الصوتى بين ألفاظ العـبارة أو العبارات المتجاورة. وهذا مـا يبدو جليا بالنسبـة لمصطلح «القران» من مراجعـة السياق (١٦) الذى أورده فيه الجاحظ، ففى صدر هذا السياق يقول الجاحظ :

«ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر وإن كانت مجموعة فى بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببـعض الاستكراه» ثم يستشهد لذلك بتنافـر حروف الألفاظ فى قول الشاعر:

وقـــبـــر حـــرب بمكان قـــفـــر

وليس قـــرب قـــبـــر حـــرب قـــبـــر

ثم فى الشطر الأخير من قول الشاعر :

لم يضـــرها والحـــمـــد لله شىء

وانثنت نحـو عـزف نفس ذهول(١٧)

ثم يضيف بعد ذلـك بقليل بما يؤكد أن ما يعنيه فـى هذا الموطن هو سلاسة النظام الصوتى داخل التركيب فيقول :

وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعـر : تراها متفقة ملسًا، ولينة المعاطف سـهلة ، وتراها مختلفـة متباينة، ومـتنافرة مستـكرهة تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطـبة مواتية . . سلسة النظام، خفـيفة على اللسان حـتى كأن البـيت بأسره كلمـة واحدة، وحتى كـأن الكلمة بأسـرها حرف واحد. . . ».

وبعـد أن يذكر مـصطلح «القـران» الذى ورد على لسـان رؤبة بن العجـاج يقول: «فهذا فى اقـتران الألفاظ فأما فى اقتران الحـروف فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا تأخير. . ».

كل هذا يؤكد لدينا أن الجاحظ حين أورد هذا المصطلح لم يكن يرمز به إلى الربط المعنوى بين الأبيـات بل إلى الائتلاف الصوتى بين الألفـاظ، ذلك الائتلاف الذى يكد الإخلال به لسان الناطق المتحفظ كما قال الشاعر.

وإذا كان هذا الائتلاف هو مدلول مصطلح «القران» فإنه كذلك ـ فيما نرجح ـ مدلول مـصطلح « التحام أجـزاء النظم والتئـامها » ويبـدو لى أن المرزوقى حين وضع هذا المصطلح من مصطلحات عمود الشعر كان يغترف من معين الجاحظ فى هذا الصدد، ولعله قـد صاغه فى ضوء تمثله لما قرره الجـاحظ ـ فى الموطن السابق ذاته ـ من أن أجود الشعر مارأيته «متلاحم الأجزاء سهل المخارج» ـ يقول المرزوقى فى تحديد عيـار هذا الالتحام: «فما لم يتعـثر الطبع بأبنيته وعقـوده، ولـم يتحبس اللسان فى فصوله ووصـوله، بل استمرا فيه واستسـهلاه بلا ملال ولا كلال فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا».

وفى ثنايا شرحه لهذا الالتحام يورد مصطلح «القران» منسوبا إلى رؤية الأمر الذى يدل على أن ما يعنيه هنا هو ما عناه الجاحظ قبله بهذا المصطلح، ولعل مما يؤكد ذلك أن أبيات الشعر التى أوردها فى هذا الصدد[١٨] قد وردت كلها لدى الجاحظ فى السياق الذى ورد فيه مصطلح القرآن.

الثانية: فى ثنايا تفسير ناقدنا للنصوص النقدية التى يوهم ظاهرها أن بعض نقادنا القدماء قد أدركوا معنى الوحدة العضوية ـ رجح أن هؤلاء النقاد قد تأثروا فى تلك النصوص تأثرا خاطئا بأرسطو. هذا ما يقرره حيث يقول[١٩]:

«وتقفنا مثل هذه النصوص على أن العرب تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التى كشف عنها أرسطو ولكن على نحو خاص، إذ فهموا أن معنى هذه الوحدة هو إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة، فبعدوا بذلك بعدا كبيرا عما أراده أرسطو..».

والواقع أن إرجاع هذا المسلك الخاص فى فهم وحدة القصيدة إلى تأثر بعض نقادنا القدماء الخاطئ بأرسطو لا يعدو أن يكون مجرد «افتراض» يعوزه الدليل، والأولى إرجاعه ـ فيما رأى ـ إلى الواقع الشعرى الذى تعامل هؤلاء النقاد والذى اتخذت فيه القصيدة الجاهلية بتقاليدها المتوارثة وأغراضها المتعددة «أنموذجا» يحتذيه الشاعر، ويقيس إليه الناقد، وإذا كان السبب فى عجز هؤلاء النقاد ـ كما يرى ناقدنا فى موطن آخر[٢٠] هو غلبة الشعر الغنائى، فلماذا لا يكون هذا السبب ذاته هو مرد فهمهم لوحدة القصيدة على هذا النحو ؟!.

ثانيا ـ قضية القديم والجديد

لم تظفرقضية من قضايا الموروث من حفاوة الدكتور محمد غنيمى هلال (وكذا من حيز مؤلفاته) بمثل ما ظفرت به قضية القديم والجديد. ولعل ذلك لارتباطها الوثيق بظاهرة «التأثير والتأثر» التى ركز عليها تركيزًا لافتًا فى تلك المؤلفات من جهة، ولوعيه بمدى خطورة أثرها فى نهضة الأدب وتقدمه أو جموده وتخلفه من جهة ثانية، ثم لإحساسه بأن ما تمخض عنه الصراع حولها فى ذلك

الموروث قد كان بمثابة المحور الذى دارت حوله جل قضاياه واتجاهاته النقدية من جهة ثالثة..

لقد حدد ناقدنا فى غير موطن من مؤلفاته ملامح الصورة المثلى أو المثمرة للصراع بين قطبى هذه القضية فى أى أدب من الآداب، فتلك الصورة فى نظره هى تلك التى ينطلق فيها التجديد فى الأدب من قاعدة الوعى بالقديم وتمثله خير تمثل، ثم تمحيصه تمحيصًا دقيقًا لاستخلاص عناصر أصالته والعمل فى ضوء المحافظة عليها على إخصابه وسد وجوه النقص فيه عن طريق التأثر الرشيد بالجديد النافع فى الآداب الأخرى ـ يقول موضحًا كيف تتم نهضة الأدب وتقدمه ومسايرته للعصر (عن طريق هذه الصورة): ـ

« .... وطبيعى ألا يتاح مثل هذا التجديد إلا للصفوة من أبناء الأدب القومى وهم الذين يخرجون من نطاق أدبهم، تلبية لحاجتهم الفكرية والفنية أينما وجدت، وهم بذلك يكشفون لمواطنيهم عن القيم الفنية والفكرية التى تعوز أدبهم، و يعيدون النظر فى قيمة ما ورثناه من أدبنا فى هذا الضوء الرحيب العالمى الشامل، وما داموا يدعون إلى قيم جديدة فلا مناص لهم من تبيان ما يعوز الأدب القديم من هذه الناحية التى يدعون إليها، وهم يبقون على القيم الصالحة فيه، ويضيفون إليها ما يكملها. فصلتهم بقديمهم لا سبيل إلى قطعها، ولكن واجبهم نحو تراثهم يحملهم على دوام النظر فيه، والكشف عن مواطن النقص به، لا يقصدون ـ طبيعة ـ من وراء ذلك إلى التشهير به أو هدمه، ولكن إلى إغنائه والنهوض به فليس القديم سوى ارتكاز أو نقطة بدء»(٢١).

على أساس وعيه بطبيعة هذه الصورة المثلى للتجديد وإدراكه لدورها الإيجابى المؤثر فى تطور الآداب ـ راح غنيمى هلال يصب سخريته اللاذعة على كل من أعداء التجديد وأدعيائه، أما الأولون فلأنهم إذ يريدوننا أن نبقى فى دائرة القديم لأن فى الجديد خطراً عليه وقضاء على تقاليده ـ إنما يخالفون سنة التطور ـ ويغفلون ـ لكسلهم العقلى ـ عن طبيعة سير الآداب جميعا، إذ لا انطواء لأدب على نفسه وقد أثبتت تواريخ الآداب كلها أن عصور نهضاتها هى تلك التى تنطلق فيها تطلب المزيد والغناء من غيرها ـ وأما الآخرون فلأنهم إذ يتنكرون للقديم،

وينكرون أى فضل له إنما يغفلون حقيقة أن التجديد المثمر لا يعنى قطع الصلة نهائيا بالقديم، وأن أى محاولة للتجديد لا ترتكز على دعائم القديم لا تعدو أن تكون بناء متصدعا على غير أساس، فالشعراء والكتاب الذين يتأثرون بآداب أخرى غير أدبهم دون الإحاطة بهذا الأدب والوعى بخصائصه، واستكمال ثقافتهم الأدبية فى لغتهم الأصلية إنما يخرجون على جمهورهم برطانة لا تغنى ، وتفقدهم لغتهم القومية كما يفقدهم أدبها فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه، ومن الخطأ الاستشهاد بأمثال هؤلاء على ضرر التأثير والتأثر المتبادلين بين الآداب أو إنكاره، وهل يمكن أن نستدل على ضرر الدواء بمن يسيئون فى استعماله فيصيرونه سمًّا وهو فى الحقيقة ترياق؟. . . .»(٢٢).

من زاوية هذه الرؤية الثاقبة أشار غنيمى هلال فى غير موطن من مؤلفاته إلى أن قضية القديم والجديد لم تؤت ثمارها المرجوة فى موروثنا العربى القديم، وذلك لانحراف الصراع حول طرفيها عن مسار تلك الصورة المثالية التى كانت ولاتزال هى ركيزة النهضة وأساس التطور فى كل أدب من الآداب العالمية، فلقد كان الاتجاه السائد فى هذا الموروث هو الإعجاب بالقديم والتشبث به، والحرص على استقرار أعرافه، والدأب على اجترار رسومه وتقاليده، والنظر بعين الارتياب والحذر إلى كل نزعة تجديدية تطرأ عليه «فقد كان أكثر الكتاب ـ وتبعهم النقاد ـ يسيرون على نهج السابقين، فمنهم المقلدون ومنهم المحتذون لهم فى التجديد، وكان كثير منهم يصعب عليه قبول خيال جديد لم يأت عن القدماء. . . وقد ظل حب القديم مسيطراً على نزعات الكتاب والنقاد بعامة على الرغم من دعوة بعضهم إلى التحرر والإنصاف (٢٣). .».

وقد عزا ناقدنا إلى ذلك المسلك السلبى الذى سلكه الصراع بين القديم والجديد فى ذلك الموروث كثيراً من مظاهر الجمود أو التخلف التى كان لها أثرها فى تعويق مسيرته نحو التقدم والنهوض سواء فى مجال الإبداع أم فى مجال النقد. . من تلك المظاهر:

أ ـ انعدام التجديد فى مجال الأجناس الأدبية:

فى ظلال سيطرة روح الإعجاب بالقديم والاعتزاز به كان من الطبيعى أن

تتأصل نزعة التقليد، ويسود الاتجاه إلى محاكاة القدماء واحتذاء مناهجهم فى الإبداع الأدبى، ومن ثم ظلت القصيدة الجاهلية بصورها وقوالبها ونهجها المتوارث هى - بعد مضى عصرها - الأنموذج الذى يحتذيه الشعراء ويقيس إليه النقاد، ولهذا السبب ظلت دائرة الإبداع الأدبى الأثير فى موروثنا العربى القديم محصورة فى قالب الشعر الغنائى، ولم تكد تخرج موضوعات هذا الشعر عن تلك الأغراض التقليدية التى طرقها الشعر الجاهلى من مديح وهجاء وفخر ورثاء ووصف. . . إلخ تلك الموضوعات التى يتشابه أدبنا العربى القديم فى كثير منها مع الأدب الكلاسيكى، ذلك التشابه الذى يرجع - كما يشير ناقدنا - إلى انطلاق كلا الأدبين من قاعدة محاكاة الأقدمين(٢٤).

وإذا كان رجحان كفة القديم فى موروثنا القديم قد أدى إلى غلبة الشعر الغنائى فإن ذلك قد أدى بدوره - كما يقرر غنيمى هلال فى غير موطن - إلى عجز نقادنا القدماء عن الإفادة من نظرية المحاكاة فى التراث الإغريقى بعد ترجمته إلى العربية، ولهذا السبب نفسه لم يحفل نقدنا العربى القديم بدراسة بعض أجناس أدبية عربية كان يمكن أن تقوم مقام القصة فى الآداب الأخرى كالمقامة والأدب القصصى الذى لم يكن يرقى فى منظور هذا النقد إلى مكانة الأدب الرفيع، وقد يكون من دواعى الغرابة كما يقول: «أننا فى العصور السالفة قد أثرنا بهذا الأدب القصصى فى الآداب العالمية أكثر مما أثرنا بشعرنا الغنائى الذى كان الجنس الأدبى الأثير الغالب على أدبنا قبل العصر الحديث (٢٥)......».

ب - المحافظة على معانى الشعر القديم:

وإذا كان الإعجاب بالقديم والحرص على احتذاء تقاليده قد أدى إلى التزام الشاعر المحدث - فى موروثنا العربى - بالأغراض الشعرية التى طرقها أسلافه القدماء فإنه قد أدى فى الوقت ذاته إلى دورانه فى فلك المعانى الجزئية التى ترددت على ألسنتهم فى كل غرض من تلك الأغراض - ومن ثم أصبحت تلك المعانى لكثرة ترددها وتواردها على الألسنة بمثابة أعراف ثابتة لا يحسن من الشاعر تجاوزها أو الخروج عليها، ولا يطالب بالتجديد أو الابتكار إلا فى طرائق إخراجها وصور التعبير عنها.

من منطلق هذه المحافظة ـ كما يقرر غنيمى هلال ـ جعل نقادنا القدماء عدم مخالفة العـرف السائد فى نطاق المعانى الجزئية شرطا من شروط «عـمود الشعر»، وعلى هذا الأساس يعيب الآمدى قول البحترى:

نصرت لـها الشوق اللجـوج بأدمع

تلاحـقن فى أعقـاب وصل تصرمـا

وذلك لأن المألوف فى الشعـر الجاهلى أن البكاء يشـفى من الشوق ولا يزيد منه. وعلى هذا الأساس كذلك عيب قول كثيرعزة:

خليـلى هذا ربع عـزة فـاعـقـلا

قلوصـيكمـا ثم ابكيـا حـيث حلت

لأن الإبل لا تعـقل إلا إذا نزل صاحـبهـا عنها، وفى هذا النزول مـخالـفة للعرف السائد لدى الشـعراء الجاهليين، فلقد كان هؤلاء الشـعراء يقصدون الديار والأطلال للوقوف عليـها وهم على ركائبهم دون نزول عن مطيـهم، فكان الشاعر يقول«قفا» أو «قفوا» إذا صادف الأطلال فى طريقه، فإذا اضطر إلى أن يعرج عليها فى مسيره قال «عوجا» أو «عوجوا» (٢٦).

كما يلاحظ ناقدنا أن انحسار التجـديد عن مجال المعانى وانحصار دائرته فى نطاق الصياغـة أو الصورة اللفظية قد ارتبط به أو ترتب عليه بالأحرى تسـليم كثير من نقادنا القدماء بأن الأولين قد استنفدوا المعاني واسـتغرقوا القول فيها، فلم يترك الأول للآخر شيئًا ولم يعد للشاعر المحدث فى هذا المجال إلا أن يلتقط الفتات من موائد هؤلاء الأقدمين (٢٧)!!

وقد أشار غنيـمى هلال فى غير موطن إلى أن التزام الشاعـر المحدث بمعانى سابقيه ـ أو إلزامـه بها ـ قد كانت له آثاره السلبية التى انعكست على مسـار قضية السرقات فى موروثنا القـديم ـ فلقد كان نقادنا القدماء كمـا يقول: «ينصرفون إلى التنبيـه على تلاقى الشعراء والكتـاب فى المعانى والصور الجـزئية فى نطاق الأدب القومى، ويتصيدون وجوه الشبه بدون اعتـماد على قرائن تاريخية، ويعيبون تلاقى اللاحق مع السابق فى المعانى الجزئية وأخذه لها عن سابقه (٢٨) . . .».

والواقع أننا إذ نسلم مع ناقدنا بأن دعاوى السرقة فى موروثنا القديم قد تركزت حول المعانى الجزئية نتوقف فى التسليم بما يقرره من أن هذه الدعاوى كانت تنحو دائمًا نحو النيل من الشاعر اللاحق والغض من أصالته، إذ بتأمل استخدامات مصطلح السرقة فى هذا الموروث يتبين لنا أنه لم يكن مصطلحًا للذم على إطلاقه كما قد توحى دلالته المعجمية، ولكنه كان مصطلحًا عامًّا أطلق على ألوان متباينة من الأخذ، فبينما كان يراد بالسرقة أحيانًا تقويض أصالة الشاعر والتهوين من شاعريته، ورميه بالخمول والعجز، كان يراد بها فى أحيان أخرى تبرير أخذه من سابقيه بإثبات أصالته، والإشارة إلى أن أخذه لم يكن مجرد أخذ مباشر أو نقل حرفى، أى أنه فحسب إنما (احتذى) أشعار هؤلاء السابقين، واتخذ منها مواد أولية لصناعته، ثم أتقن صنعها، وأجاد صوغها وتصويرها فى أشكال فنية خاصة لاتنسب إلا إليه ولا تحسب إلا له (٢٩).

على هذا الأساس لم يجد أحد شعرائنا الأقدمين (الأخطل) غضاضة فى استخدام لفظ السرقة حين قال: «نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة» (٣٠)، وعلى هذا الأساس كذلك لم يعب نقادنا القدماء تناول الشاعر لمعانى سابقيه ما لم يكن هذا التناول ضربًا من ضروب التقليد المحض والاجترار المباشر، يتجلى ذلك على سبيل المثال ـ فى قول ابن طباطبا العلوى:

«وإذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق إليها فأبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه» (٣١)، وفى قول أبى بكر الصولى دفاعا عن الشعراء المحدثين:ـ

«إن المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، ويصبون على قوالبهم، ويستمدون بلعابهم، وينتجعون كلامهم وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده»(٣٢).

جـ ـ سيطرة روح التقليد على دراسة الوجوه أو الصور البلاغية:

ولتوضيح هذه الظاهرة يقارن غنيمى هلال بين موقف أرسطو وموقف النقاد والبلاغيين العرب من تلك الوجوه أو الصور، إذ بينما نظر إليها أرسطو بوصفها أدوات ووسائل يلجأ إليها الشعراء والكتاب لاستثمارها فى ابتكار المعانى وتجلية الأفكار والحقائق عن طريق الخيال ـ نظر إليها هؤلاء من منطلق افتتانهم بالقديم

باعتبارها من مأثورات «العرف اللغوى» الذى لايحسن من الشاعر المحدث تجاوزه أو الإتيان بما يعارضه، وعلى هذا الأساس قام بعض هؤلاء النقاد بحصر الصور التشبيهية التى جرى عليها الشعراء الأقدمون حسب طريقتهم فى التخيل يريدون بذلك أن يجعلوا منها مايشبه السنن التى ينبغى أن يحتذيها الشعراء المحدثون(٣٣).

«فلقد كانت العرب ـ كما يذكر بعضهم ـ تشبه الجميل الباهر الحسن بالشمس، وتشبه المهيب الماضى فى الأمور بالسيف، وتشبه العالى الهمة بالنجم والحليم بالجبل، وتشبه عين المرأة والرجل بعين الظبية أو البقرة الوحشية، والأنف بالخاتم والشعر بالعناقيد، والعنق بإبريق الفضة، والساق بالجمار ....

ومن ثم فعلى الشاعر الحاذق ـ كما يصرح أحدهم ـ أن يمزج بين هذه المعانى فى التشبيهات لتكثر شواهدها، ويتأكد حسنها، ويتوقى الاقتصار على ذكر هذه المعانى التى يغير عليها دون الإبداع فيها والتلطيف لها لئلا تكون كالشىء المعاد المملول».

لقد كان لهذه النظرة ـ كما يقرر ناقدنا ـ أثرها فى سيطرة التقليد على دراسة المعانى والوجوه البلاغية فى موروثنا القديم، وكان الخطر فى دراستها ـ بهذه الروح ـ أسوأ من تركها جملة، وقد تعرضت البلاغة القديمة فى أوروبا لمثل هذه المحنة تمامًا، إذ جعل البلاغيون من وجوهها نماذج تحاكى لا وسائل فنية تعين على الأصالة وتنهض بالأدب حتى جاء الرومانتيكيون ومن وليهم إلى عصرنا، فأدمجوا البلاغة القديمة فى علم أوسع شأنا وأعظم خطرا هو علم الأسلوب الحديث، وفيه اتسعت النظرة وعنى بالوجوه الجمالية التى ساعدت على صدق الكاتب وأصالته وشملت ميادين فسيحة لم تكن لتخطر للبلاغيين من قبل على بال (٣٤).

ثالثا ـ قضية الصدق

فى خاتمة مقال بعنوان «القرآن وصدق الأداء فى الشعر» يقول غنيمى هلال فى بيان مدى حاجة الشعر إلى الصدق بمعنييه (الواقعى والفنى):

«وكبار النقاد فى العالم منذ أرسطو حتى اليوم يحتِّمون الصدق لا من أجل الخلق وأثره فى المجتمع فحسب، بل من أجل تقدم الشعر نفسه، فأقوى الشعر فى الأداء هو ماصدقت فيه العاطفة، وصدق فيه فكر قائله، وليس من باب المصادفة

أن تكون أسمى القصائد من الناحية الفنية هى التى اعتمدت على تجارب عبر عنها الشاعر فى صدق نفسى وإخلاص فكرى وشعورى، وقد أخذ نقادنا المحدثون وكثير من شعرائنا المجددين بهذا المبدأ، فساد التعبير عن التجارب، ومات شعر المديح أو كاد، كما كثر التعبير عن الوجدان الاجتماعى إلى جانب الوجدان الفردى الصادق [٣٥] . . .».

وفى موطن آخر يقول :

«لايستطيع فنان أداء رسالته إلا بالتزام الصدق الواقعى على حسب مايراه أو يفكر فيه كما يعتقده أو مايشعر به، ثم بالتزام الصدق الفنى بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع فى تصويرها إلى ذات نفسه لا إلى ما حفظ من عبارات وسرق من جمل [٣٦] . . . . .»

فى ظل هذا التصور تناول ناقدنا بالتأمل والتمحيص طبيعة النظرة إلى «الصدق» فى موروثنا الإبداعى والنقدى، وذلك من خلال مناقشة المواقف الثلاثة[٣٧] التالية:

الموقف الأول : اتخاذ الصدق معياراً لجودة الشعر:

ويتمثل هذا الموقف فى ترفع طائفة من شعرائنا الأقدمين عن المدح بعد أن صار أداة للتكسب وصار مزلقة إلى الكذب ووسيلة للحط من قدر الشاعر والشعر- من هؤلاء الشعراء جميل بن معمر وعمربن أبى ربيعة وعباس بن الأحنف ويحيى ابن نوفل الحميرى الذى يفتخر بهذا المسلك فيقول:

فلو كنت ممتدحًا للنوال ... فتى لامتدحت عليه بلالا
ولكننى لست ممن يريد ... بمدح الرجال الكرام سؤالا

على أن هناك من الشعراء الذين طرقوا غرض المديح من مال إلى تحرى الصدق ونظر إليه باعتباره معيارا لجودة الشعر، ومن هؤلاء حسان بن ثابت الذى يقول فى ذلك:

وإن أشعر بيت أنت قائله

بيت يقال إذا أنشدته صدقا

وقد تبنى هذا الموقف طائفة قليلة من نقادنا الأقدمين الذين ترددت على ألسنتهم مقولة «خير الشعر أصدقه» ومن ثم ألزموا الشاعر بضرورة تحرى الحقائق واعتماد المعانى التى تجرى من العقل على أساس صحيح، وأوجبوا ترك الإغراق والمبالغة، والبعد عن العبارات الطلية التى تزين الباطل وتصور الكذب، وقد قسم بعضهم الشعر على أساس هذا الموقف إلى أربعة أصناف: فشعر هو خير كله وهو شعر الزهد والمواعظ، وشعر هو ظرف كله وهو شعر الأوصاف والتشبيهات، وشعر هو شر كله وهو شعر الهجاء وشعر يتكسب به وهو الشعر الذى يحمل إلى كل سوق ماينفق فيها.

غير أن هؤلاء النقاد ـ كما يقرر ناقدنا تعليقا على هذا الموقف ـ لم يفرقوا بين صدق الواقع وصدق التصوير، إذ انحصر مفهوم الصدق فى نظرهم فى حدود الالتزام بما يقره العقل وما تفرضه القيم الدينية أو الخلقية. ومن ثم كانت دعوتهم إلى هذا الصدق خافتة ضئيلة الأثر سواء فى مسار الإنتاج الأدبى أم فى مسار النقد.

الموقف الثانى: إيثار الإغراب أو الإبداع على الصدق:

وقد كان هذا الموقف ـ كما يصرح غنيمى هلال فى غير موطن ـ هو الاتجاه السائد فى تراثنا القديم سواء لدى الشعراء المبدعين أو النقاد المقومين، أما الشعراء فلأن أغلبهم قد مال إلى التكسب بشعر المديح ـ وهو أكثر الأغراض الشعرية ذيوعا آنذاك ـ فعمدوا ـ من ثم ـ إلى إرضاء ممدوحيهم فأضفوا عليهم صفات كمال ليست فيهم، وبالغوا فيما لهم من فضائل، وبرءوهم مما فيهم من معايب، فزيفوا الحقائق وحادوا عن جادة الصدق طلبا للمنفعة الخاصة.

وأما النقاد فلأنهم قد جاروا الشعراء فى هذا الاتجاه، فأخذوا يعلمونهم وسائل نيل الحظوة عند ممدوحيهم، ويعمدون إلى تلقينهم وسائل الإبداع والإغراب لا إرشادهم إلى مدح الفضائل والإشادة بالأبطال، وعلى هذا الأساس عاب بعضهم قول الأحوص فى ممدوحه:

وأراك تفـعل مـا تـقـول وبعـضـهم

مـــذق اللســـان يقـــول مـــالا يفـــعل

لأن الملوك ـ كمـا يقولون ـ لاتمدح مايلزمهـا فعله كما تمدح الـعامة؛ إذ لا يلزمهم الوفاء بما يقطعون على أنفسهم من عهد!! وعلى هذا الأساس كذلك عابوا قول الأعشى فى المدح:

ويأمـــر للمـــمـــدوح كل عـــشـــيـــة

بقتٍّ وتـعليق فــقــد كــان يـسنق

لأن الأمر بإطعام الفرس ـ على حـد تعبيرهم ـ مما لاتمدح به الملوك !! ولم يلتفت هؤلاء النقاد ـ كما يشـير غنيمى هلال ـ إلى أن الأعشى ربما أراد أن يصف أمرا واقعا من ممدوحه، وهو أنه كان يعطف على الحيوان ويرعاه، وتلك ـ ولاشك ـ صفة محمودة تنم عن عظمة خلقيـة فى رعاية ذلك الملك لما يحقره غيره عادة ممن عرت قلوبهم من الرحمة.

فى إطـار هذا المـوقف : دعا نـقادنا القـدماء إلى ما أسـموه«شـرف المعنى» واتخذوه مبـدأ من مبادئ عمـود الشعر، فالمتـتبع لحديثهم عن هذا المبـدأ يجد أنه مـرتبط بميل هؤلاء النقـاد إلى الإبداع أو الإغـراب الذى سـيطر به التـقليـد على الأصالة والصدق، فشرف المعنى فى نظرهم لا يتحـقق إلا إذا قصد الشاعر ـ حين يمـدح أو حين يصف ـ إلـى اختـيار الصـفـات المثلى بحـيث يصور المـمـدوح أو الموصوف على خيـر ما يؤلف من الصفات دون مبالاة بالواقع أو مـراعاة لما يتطلبه صدق الموقف وهم ـ لذلك ـ يسـتجيـدون وصف الفرس لدى امرئ القـيس بأنها سريعة العدو دون أن يستحثها راكبها حين يقول:

على سـابح يعطـيك من قـبل سـؤله

أفـانيـن جـرى غـيــر كـز ولا وانى

ويفضلون ذلك على وصف الـشاعر نفســه لخيل البريد بأنهـا لاتجرى إلا إذا ضربها راكبها بالسياط أو العصى. مع أن امرأ القيس صادق فى الحالين؛ إذ إنه فى الحال الأول يصف فرسًا كريمة، وفى الثانية يصف خيل البريد كما كانت عليه!!

وهم يرون نتيجة لهذا المبدأ من مبادئ عمود الشعر - أن قول الشاعر فى مدح زين العابدين بن على بن الحسين بقوله:

يُغْضِى حياءً ويُغْضَى من مهَابتِه

فما يكلم إلا حين يبْتَسِمُ

أقل فى الجودة من قول أبى نواس فى المدح:

وأَخَفْتَ أهل الشرك حتى أنه

لتخافُكَ النُّطَفُ التى لم تُخْلق

وجلى - كما يصرح ناقدنا - أن البيت الأول أجود وأصدق، ولكنه - فى نظرهم - دون البيت الثانى، لأن فى بيت أبى نواس دليلا على المهابة ورسوخها فى قلب الشاهد والغائب!!

وفى ظل سيادة هذا الاتجاه ذهب أكثر نقادنا القدماء إلى أن الشاعر لايتقيد بصدق أو كذب، بل إن مقياس براعته هو اقتداره على جودة التعبير وحسن الصياغة، وهذا مايبدو جليًا فى قول أحدهم «قدامة بن جعفر» : «إن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين - بأن يصف شيئًا وصفًا حسنًا، ثم يذمه بعد ذلك ذمًا حسنًا - غير منكر عليه ولامعيب من فعله إذا أحسن المدح والذم» ولو أن قدامة ومن لف لفه فى استجادة مثل هذا التناقض قد قيدوا ذلك بتصوير الموقف موضوعيا من وجهتى نظر مختلفتين كما يفعل مؤلفو المسرحيات والقصص مثلا فى تصويرهم الموقف من وجهات نظر شخصياتهم المختلفة لما تنافى ذلك مع الصدق فى ذاته، ولكنهم أطلقوا العنان فى عدم الاحتفال بقيمة الصدق الواقعى. بل إنهم - كذلك - لم يلتفتوا إلى قيمة الصدق الفنى أى أصالة الشاعر فى تعبيره ورجوعه فيه إلى ذات نفسه لا إلى العبارات التقليدية أو الصور التراثية المحفوظة، إذ إن كثيرًا من هؤلاء النقاد قد أخذوا - فى غفلة عن قيمة الصدق بهذا المعنى - يلقنون الشعراء والكتاب كيفية السطو على معانى السابقين أو بالأحرى على طرائقهم فى التعبير عنها وإرشادهم إلى إلطاف الحيلة لهذا السطو حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وذلك عن طريق نقلها إلى غرض آخر أو إلى جنس أدبى غير الجنس الذى وردت فيه !!

ومن هذا المنطلق مال أكثر نقادنا القدماء إلى ترجيح القول بأن المبالغة أو الغلو أو الإغراق (وهى فى نظرهم وسائل للكذب) هى أفضل فى الشعر من تحرى الحقائق أو «الاقتصار على الحد الأوسط»، وقد رددوا فى تأييدهم لهذا الترجيح مقولة «أحسن الشعر أكذبه» التى أسندت لديهم إلى أرسطو حينا وإلى قدماء اليونانيين حينًا آخر. وقد توقف غنيمى هلال وهو بصدد عرض هذا الموقف لتجلية حقيقتين:

الأولى: أن مقولة «أحسن الشعر أكذبه» غير صحيحة الإسناد إلى أرسطو لأن أرسطو حين تحدث عن المبالغة فى كتابه «فن الشعر» لم يكن يقصد المبالغة فى الشعر بل فى الخطابة، ولأنه فى هذا الحديث ـ من جهة أخرى ـ لم يكن يعنى مطلقا المبالغة التى تصل إلى حد تزييف الحقائق، وإنما عنى تلك المبالغة التى توحى عن طريق التصوير بقوة المعنى فى نفس قائله مع بقاء هذا المعنى ـ فى ذاته ـ صحيحًا، وهذا يختلف تمام الاختلاف عن موقف نقادنا القدماء الذين قبلوا المبالغات الشعرية وامتدحوها على الرغم من أن فى كثير منها تزييفا للمعانى وتشويها للحقائق (٣٨).

الثانية: أن المبالغة أو الإغراق أو الغلو على إطلاقها ـ لاتنافى الصدق «وقد كان تصور التنافى بينهما فى موروثنا القديم هو ـ كما رأينا ـ أساس رفضها فى إطار الموقف السابق وقبولها فى إطار هذا الموقف»، ومن ثم فإن الصواب ـ كما يقرر ناقدنا ـ «أن نقبل هذه الوجوه أو نرفضها على أساس الصدق، فإذا لم تزيف الحقائق ولم تصور غير الواقع ولم توهم الباطل كانت مقبولة، بل قد تكون دعامة الصدق الفنى لتصوير المعنى وإثارة الفكر والخيال، فقد يلجأ الشاعر إلى المبالغة لتصوير أعمق المواقف العاطفية التى يحسها حقيقة، والتى يعجز ـ بدون تلك المبالغة ـ عن الإفصاح عنها، كقول قيس بن الملوح على سبيل المثال:

لو ان لك الدنيا وما عدلت به

سواها وليلى بائن عنك بينها

لكنت إلى ليلى فقيراً وإنما

يقود إليها ود نفسك حينها

لأن قيمة ليلى عنده فوق كل القيم، والحبيب الصادق قد يفدى حبيبه بنفسه. . . وقد تؤدى المبالغة معنى لايقوم غيرها فيه مقامها، وهى لاتنافى الصدق متى لوحظ فى هذه الحالة سياق المعنى والغرض منه كقوله تعالى: ﴿**قل لو أنتم تملكون خزائن رحمة ربى إذًا لأمسكتم خشية الإنفاق ...**﴾ فخزائن الله لاتنفد، والإنسان يمسك عادة من الإنفاق خشية النفاد، ولكن هؤلاء قد نزل منهم البخل منزلة الطبع الذى لايعلل ولامجال فيه للعقل، فلذا فرض فى حقهم هذا الفرض المحال فى ذاته، ولكنه يعطى أوضح صورة لطباعهم تلك» (٣٩).

الموقف الثالث: التأرجح بين إيثار الصدق وإيثار الإبداع: ويتمثل هذا الموقف ـ كما يصرح غنيمى هلال (٤٠) ـ فى نظرة عبدالقاهر الجرجانى إلى التخييل؛ إذ على الرغم من ذهاب عبدالقاهر (متأثرا بخلط أرسطو وابن سينا بين الخيال والوهم) (٤١) إلى أن التخييل هو لون من ألوان الإيهام بالكذب وإشارته الصريحة بالتالى إلى التقابل بين المعانى التخييلية والمعانى الصادقة (٤٢) ـ فإنه لم يسلك إزاء هذا التخييل ـ فى ثنايا تناوله لأمثلته ـ مسلكًا واحدًا، بل لقد نفر منه وآثر الصدق عليه حينا، وأعلى من شأنه وأشاد بقيمته فى تمثيل المعانى وفنية التعبير حينا آخر!!

فهو ـ أولا ـ يوازن بين الموقفين السابقين ويسوق الحجج التى ترددت على ألسنة سابقيه فى تأييد كل منهما فيقول:

«فمن قال: «خير الشعر أصدقه» كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد مايجرى من العقل على أصل صحيح أحب إليه وآثر عنده، إذ كان ثمره أحلى، وأثره أبقى، وفائدته أظهر، وحاصله أكثر، ومن قال «أكذبه» ذهب إلى أن الصنعة إنما يمتد باعها، وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل . . ثم يعلن رأيه فى إيثار الصدق على الكذب أو التخييل فيقول: والعقل بعد على تفضيل القبيل الأول وتقديمه وتفخيم قدره وتعظيمه، وماكان العقل

ناصره والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه المنيع مناكبه وقد قيل، الباطل مخصوم وإن قضى له والحق مفلج وإن قضى عليه . . . . »(٤٣).

غير أن هذا الموقف الذى يدل صراحة على نفور عبدالقاهر من التخييل لم يدم لديه طويلا، ذلك أنه عاد إلى إطراء التخييل والإشادة بأمثلته الشعرية فى غير موطن من كتابه «أسرار البلاغة»، فهو ـ على سبيل المثال ـ يقول بعد أن يورد طائفة من تلك الأمثلة:

«وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين فى هذا الفن نكت ولطف وبدع وطرائف لايستكثر لها الكثير من الثناء، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء»(٤٤).

ويشير غنيمى هلال إلى أن عبدالقاهر الجرجانى فى هذه النظرة الأخيرة إلى التخييل قد سلك ذات المسلك الذى سلكه جل نقادنا القدماء الذين آثروا الإبداع أو الإغراب على الصدق (٤٥)، وهذا مايبدو جليا فى استحسانه قول أبى طالب المأمونى فى مدح بعض وزراء بخارى (وهو من أمثلة التخييل عن طريق التعليل فى نظره):

لايذوق الإغفاء إلا رجاء

أن يرى طيف مستميح رواحا

وهذا ـ كما يقرر ناقدنا ـ تعليل بما هو غير معروف ولا مألوف وبما هو بعيد عن الصدق ولكن عبدالقاهر يفضله على قول قيس بن الملوح:

وإنى لأستغشى وما بى نعسة

لعل خيالا منك يلقى خياليا

وهذا التفضيل دليل على أن الإغراب عنده ـ فى هذا الموطن ـ خير من الصدق النفسى أو الواقعى (٤٦).

وجدير بالذكر أن الدكتور غنيمى هلال عند تناوله لموقف عبدالقاهر الجرجانى من قضية الصدق لم يتوقف لمحاولة الكشف عن سبب تأرجحه بين الصدق والكذب أو بين الحقيقة والتخييل. ولعل هذا السبب ـ فيما نرجح ـ هو

إحساس عبدالقاهر بالحرج من نسبة التخييل - فى ضوء مفهومه عنده - إلى الصور الفنية فى القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، ولعل فى نظرته إلى الاستعارة وإلى طبيعة دورها الفنى - فى ثنايا حديثه عن التخييل - مايدعم هذا الترجيح.

لقد صرح عبدالقاهر فى صدر حديثه عن التخييل بأن الاستعارة لاتدخل فى حوزته، وذلك لأن المستعير على حد عبارته «لايقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون مخبرء على خلاف خبره، وكيف يعرض الشك فى أن لامدخل للاستعارة فى هذا الفن وهى كثيرة فى التنزيل على مالا يخفى : كقوله عز وجل : ﴿واشتعل الرأس شيبا﴾ إذ لاشبهة فى أن ليس المعنى على إثبات الاستعمال ظاهرا وإنما المراد إثبات شبهه . . . وكذا قوله ﷺ : «إياكم وخضراء الدمن » معلوم أن ليس القصد إثبات معنى ظاهر اللفظين ولكن الشبه الحاصل من مجموعهما وذلك حسن الظاهر مع خبث الأصل (٤٧).

ولعلنا نلاحظ أن العبارات الأخيرة فى هذا النص تكاد تقطع بأن الوازع الدينى لدى عبدالقاهر هو أساس هذا الرأى الذى يسوقه ويحاول جاهدا تبريره فكأنه قد أحس بالحرج باعتباره أحد المتكلمين الأشاعرة من إدراج الاستعارة - وهى كثيرة فى التنزيل - فى حيز التخييل الذى يقترن فى نظره بالإبهام والكذب والقياس الخادع، فهو فى هذا الموقف كما يقول الدكتور شكرى عياد « . . . أبعد مايكون عن صفة البليغ، وأقرب ما يكون إلى صفة المتكلم، فهو مع النظرة المنطقية إلى العمل الشعرى - حريص كل الحرص على أن ينظر إلى المعانى من جهة الصدق والكذب لا من جهة حسن الصورة . . »(٤٨).

أما حينما تخلى عبدالقاهر عن هذه النظرة الكلامية وأخذ فى تحليل بعض الشواهد الفنية للتخييل فإنه يصرح فيما يشبه أن يكون نقضا لرأيه السابق - بأن للتخييل دوره فى الوظيفة الفنية لبعض الاستعارات وهذا مايتجلى - على سبيل المثال - فى قوله تعليقا على الصورة الاستعارية فى قول أبى نواس:

إن السحاب لتستحيى إذا نظرت

إلى نداك فقاسته بما فيها

«يوهمك بقوله : «إن السحاب لتستحيى» أن السحاب حى يعرف ويعقل،

وأنه يقيس فيضه بفيض كف الممدوح فيخزى ويخجل، فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم والتخييلات التى تهز الممدوحين وتحركهم،وتفعل فعلا شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتونق . . كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور . . . » (٤٩).

والأمر الجدير بالملاحظة فى هذا المقام هو أن صور التخييل الفنية التى عنى عبدالقاهر بتحليلها والإشادة بقيمتها فى إطار تلك النظرة الأخيرة ليس من بينها - على كثرتها (٥٠) - صورة واحدة من القرآن أو الحديث النبوى، وهو مايدل دلالة قاطعة على أن عبدالقاهر لم يتخل فى نظرته تلك عن ذلك الوازع الدينى أو الكلامى الذى كان هو الأساس فى نظرته السابقة كما رأينا منذ قليل . . . فكأنه من خلال هاتين النظرتين المختلفتين إلى التخييل يود إرساء حقيقة مؤداها: أن الصورة الاستعارية فى القرآن أو الحديث لا دخل للتخييل فيها سواء من حيث أصل معناها (المبنى على التشبيه) أم من حيث وظيفتها وتأثيرها الفنى فى المتلقى، فتلك الصور دائما هى منبع الحق ومعدن الصدق، وليس فى ابتعادها عن وسائل التخييل والتزامها جادة الصدق ما يغض من قيمتها، وهذا مايقرره عبدالقاهر حيث يصرح بعد عرضه لأمثلة من تلك الاستعارات بقوله: «وإذا كان هذا كذلك بان منه أيضا أن لك مع لزوم الصدق والثبوت على محض الحق الميدان الفسيح والمجال الواسع وأن ليس الأمر على ماظنه ناصر الإغراق والتخييل» (٥١). أما الاستعارات الشعرية فمع أن أصل المعنى فيها هو التشبيه الخارج بطبيعته عن حيز التخييل (كما هو الشأن فى كل استعارة) فإن صورها كثيرا ما تتجاوز هذا الأصل فتحور فيه وتضيف إليه من وسائل الإيهام والتخييل ما يكسبها فعاليتها وتأثيرها الفنى لدى المتلقى، وهذا أيضا - مايصرح به عبدالقاهر حيث يقول فى تعليقه على بعض الاستعارات الشعرية «فهذا كله فى أصله ومغزاه وحقيقة معناه تشبيه، ولكن كنى لك عنه، وخودعت فيه وأتيت به من طريقه الخلابة فى مسلك السحر ومذهب التخييل. فصار بذلك غريب الشكل بديع الفن، منيع الجانب لايدين لكل أحد»(٥٢).

بقيت الإشارة إلى أن الدكتور غنيمى هلال لم يكن قد اطلع عند معالجته

لتلك القضية ـ فيما نرجح ـ على كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لأبى الحسن حازم القرطاجنى المتوفى سنه ٦٨٣ ؛ إذ لو تيسر له هذا الاطلاع لتوقف فى معالجته تلك عند نظرة حازم إلى التخييل الشعرى، ولأضاف إلى المواقف الثلاثة السابقة موقف هذا الناقد الذى تبلورت خلاله أعمق رؤية نقدية لقضية الصدق والكذب فى موروثنا القديم (٥٣).

رابعا : قضية اللفظ والمعنى

لقد أشار غنيمى هلال فى صدر تناوله لتلك القضية إلى أن نقادنا القدماء قد انقسموا بصدد الترجيح بين اللفظ والمعنى إلى طوائف «فمنهم من نظر إلى مقومات العمل الأدبى فأرجعها إلى جانب المعنى مغفلا شأن اللفظ، وآخرون أرجعوها إلى اللفظ، ومنهم من ساوى بين اللفظ والمعنى، وأخيراً منهم من نظر إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها فى نظم الكلام . . . »(٥٤).

ولايتسع المقام هنا لمتابعة ناقدنا متابعة تفصيلية فى عرضه لآراء نقادنا القدماء حسب هذا التصنيف الذى يراه (والذى سنعود إليه بالمناقشة بعد قليل) ومن ثم سنكتفى بالإشارة الموجزة إلى بعض النصوص أو المواقف التى استند إليها فى معالجته لتلك القضية:

١ ـ فهو يدرج فى الطائفة الأولى (أنصار المعنى) كلا من أبى عمرو الشيبانى والآمدى، أما الشيبانى فلأنه استحسن بيتين لمعناهما على حين ليست عليهما مسحة أدبية سوى الوزن وهما:

لاتحسبن الموت موت البلى

فإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا

أفظع من ذاك لذل السؤال (٥٥)

وأما الآمدى فلأنه قد عقب على من وصفوا أبا تمام (من أنصار البحترى) بأن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه قائلا:

« . . وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيء الذى هو ضالة الشعراء، وهو لطيف المعانى، وبهذه الخلة دون ماسواها فضل امرؤ القيس . . »[٥٦]

٢ ـ كما يشير إلى أن كثيرا من نقادنا القدماء قد ذهبوا إلى الرأى الثانى وصرحوا بأن قيمة الألفاظ أو الصياغة فوق قيمة المعانى، ومن أبرز هؤلاء النقاد أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ الذى يعقب على استحسان أبى عمرو الشيبانى للبيتين السابقين قائلا:

«وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج . . فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[٥٧].

ومن هؤلاء كذلك قدامة بن جعفر الذى يصرح بأن المعانى هى مادة الشعر والشعر فيها كالصورة فلا ينبغى الحكم على الشعر بمادته أى بمعناه، وإنما يحكم عليه بصورته كما لايعيب النجار فى صنعته رداءة الخشب فى ذاته [٥٨].

٣ ـ أما التسوية بين اللفظ والمعنى فمن أقدم النصوص التى تدل عليها ـ كما يشير غنيمى هلال ـ صحيفة بشر بن المعتمر المعتزلى، وهذا مايتضح فى مثل قوله «ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما» [٥٩].

وممن ذهب إلى التسوية بين اللفظ والمعنى كذلك ـ فى نظره ـ ابن قتيبة وذلك لأنه حين قسم الشعر إلى أربعة أضرب رتبها بحسب درجة الجودة فى هذين العنصرين معا فكان أعلاها ماحسن لفظه ومعناه، وأدناها ماساء فيه اللفظ والمعنى معا[٦٠].

٤ ـ أما الرأى الأخير وهو إرجاع قيمة العمل الفنى إلى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها فى نظم الكلام أو الصورة الأدبية ـ وهو رأى عبدالقاهر الجرجانى ـ فقد كان فى نظر الدكتور غنيمى كما يصرح «أهم الآراء وأكثرها أصالة» [٦١]، ومن ثم أطال الوقوف إزاءه، وأولى النصوص التى تؤيده لدى عبدالقاهر من عمق التأمل ودقة التحليل والتحرى فى الاستنتاج ما لم يوله غيرها

من النصوص النقـدية التى اعتمـد عليها فى معـالجة تلك القضـية، ولعل هذا هو السبب فى أن معالجتـه للآراء الثلاثة السابقة قد جاءت فى عمومهـا موجزة سريعة تحتاج فى كثير من نتائجها إلى معاودة نظر، وبحسبنا قبل أن نتابع رؤيته الثاقبة فى تناوله للرأى الأخير أن نسجل الملحوظات التالية:

أ ـ ليس فى موقف أبى عمرو الشـيبانى من البيتين السالفـين مايدل صراحة على أن صاحبه يغض من شأن الصياغة الفنية أو ممن يرون إيثار جانب المعنى على جانب اللفظ، فـاستحسانه للبـيتين أو أمره بتـسجيلهما إنما يـدل ـ فحسب ـ على إعجابه بالحكمة الـتى تضمناها والتى كان الجاحظ نفسه ـ كـما أشار ناقدنا (٦٢) ـ يشاركه الإعجـاب بها، يضاف إلى ذلك أن الشيبانى لم يكن «ناقـدا أدبيا بالمفهوم الصـحيح لتلك الكلـمة، إذ هو كـما نعـرف أحد اللـغويين والرواة الذين كـانت تحفزهم إلى النظر فى الشعر غايات أخرى سـوى نقده والتأصيل النظرى لقضاياه، ومن ثم يصبح من العسير قـبول القول بأن استحسانه للبيتـين السابقين يمثل أحد الاتجاهات النقدية التى تداولـت قضية اللفظ والمعنى فى موروثنا القـديم، وقد كان هذا ـ فيما نعتقد ـ هو رأى الجاحظ فى الرجل فتعـقيبه الساخر على موقفه السابق إنما يعنى الإحساس بأنه الاستحسان أو الاستهجان من مثله مما لا يعتد به فى ميزان النقد، ولعل مما يدعم ذلك أن الجاحظ قد صرح ـ فى موطن آخر ـ بإخراج طائفة اللغويين والرواة عامة من دائرة النقد أو «العلم بالشعر» وجردهم من أدواته وشكك فى قدرتهم على تذوق الشعر أو الحكم عليه (٦٣).

ب ـ فى ثنايا حـديث ناقـدنا عن الرأى الأول أشار إلى عـبـارة «أصحـاب المعانى» التى وردت على لسـان المرزوقى متخـذا منها دليلا على وجـود فريق من نقادنا القدماء يفضلون المعنى ويقدمونه على اللفظ، والواقع أن المرزوقى يشير بهذه العبـارة إلى صنف من الشعراء(لا من النقـاد) تكثر فى أشعارهم الحكم والأمـثال والمعانى الفلسفية، فهو يقول عن هذا الصنف:

«ومنهم من قـصد فيـما جـاش به خاطره إلى أن يكون اسـتفادة المـتأمل له والباحث عن مكنونه من آثار عـقله أكثر من استفـادته من آثار قوله أو مثله، وهم أصحاب المعانى، فطلبوا المعانى المعجبة من خواص أماكنها (٦٤) . . .».

ولعل مما يؤيد ذلك قول ابن رشيق القيروانى عن بعض الشعراء (٦٥): «ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ، فيطلب صحته، ولايبالى حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه . . كابن الرومى وأبى الطيب ومن شاكلهما». وقد وضع ابن رشيق فى مقابل تلك الطائفة طائفة أخرى «تؤثر اللفظ على المعنى» جعل منها عباس بن الأحنف وأبا العتاهية . . ، فإذا أضفنا إلى ذلك أنه قد أورد هاتين الطائفتين تحت ما أسماه «اللفظ والمعنى». وأن التشابه قوى بين عباراته وعبارات المرزوقى ـ أدركنا أن كلا من الناقدين لايرصد الاختلاف حول الترجيح بين اللفظ والمعنى لدى النقاد وإنما يرصد الاختلاف فى الاتجاهات أو المذاهب الفنية لدى الشعراء.

جـ ـ لم يلتفت ناقدنا فى عرضه للآراء الثلاثة السابقة إلى تعدد دلالات مصطلح المعنى فيما أورده من نصوص، وبناء على ذلك كان الآمدى فى نظره من أنصار المعنى لإشادته به فى قوله: «ولولا لطيف المعانى واجتهاد امرئ القيس فيها لما تقدم غيره» وكان الجاحظ من أنصار اللفظ أو الصياغة لتهوينه من شأن المعنى فى مقولته الشهيرة «المعانى مطروحة فى الطريق»، ونود هنا أن نبادر بالإشارة إلى أن استقراء نصوص هذين الناقدين يدل على أنهما قد تبادلا موقعيهما فى النظر إلى المعنى، فإذا كان الآمدى قد أعلى فى النص السابق من شأن المعنى فإنه قد عاد فى نص آخر إلى التهوين منه فى عبارات شديدة الشبه بمقولة الجاحظ، فهو يقول: «ودقيق المعانى موجود فى كل أمة وفى كل لغة، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ فى مواضعها (٦٦)». وإذا كانت عبارات الجاحظ السابقة قد سيقت للغض من المعنى فإن له عبارات أخرى فى سياق آخر ـ لاتدل إلا على الإعجاب به والإعلاء من شأنه، وذلك حيث يقول تعليقا على بيت أعجبه من الشعر:ـ «إن له معنى كمعنى الطرب الذى لايقدر على معرفته إلا القلوب، وتعجز عن ترجمته الألسنة إلا بعد التطويل . . . وخير المعانى ما كان القلب إلى قبوله أسرع من اللسان إلى وصفه (٦٧) . . .» والتساؤل الآن هو : هل يقصد الآمدى بمصطلح المعنى فى نصيه السابقين شيئا واحدا؟ وهل المعنى الذى يشبهه الجاحظ فى النص الأخير بمعنى الطرب هو فى نظره المعنى الذى يعرفه العربى (٦٨) والعجمى؟ إننا لو لم نجب بالنفى عن هذا التساؤل لكان معنى ذلك أن كلا من الناقدين قد وقع فى التناقض بالنسبة لموقفه

من تلك القضية، ولثار عندئذ تساؤل آخر مؤداه: مامسوغ جعل أولهما ـ حسب التقسيم الثلاثى السابق ـ من أنصار المعنى والثانى زعيم مدرسة اللفظ؟!

ولعلنا فى ضوء الملاحظات السابقة نستطيع القول بأن مواقف نقادنا القدماء (قبل عبدالقاهر) من قضية اللفظ والمعنى لم يكن بينهما من التباين مايبرز القول بانقسامهم إلى طائفة تناصر المعنى وطائفة تناصر اللفظ وثالثة ترى التسوية بين العنصرين، ولعل إحساس ناقدنا بذلك هو مادفعه إلى تكرار الاستدراك عند تعرضه لتلك الطوائف الثلاث بمثل قوله فى ثنايا حديثه عن الطائفة الأولى: «ولكن جل من حفلوا بالمعنى كانوا يقصدون إلى تقديمه للألفاظ دون أن يغفلوا من شأنها(٦٩)» أو بقوله بعد تناوله للطائفتين الأخريين: «وليس الفارق كبيرا بين من نصروا اللفظ والداعين إلى المساواة بينهما (٧٠) . . ».

والواقع أنا لو تأملنا النصوص المأثورة عن هؤلاء النقاد بصدد قضية «اللفظ والمعنى» واعين بتعدد مدلول هذين المصطلحين فيهما من سياق إلى سياق ومن موقف إلى موقف ـ لتخلينا عن هذا التقسيم الثلاثى الذى ذهب إليه ـ غير ناقدنا ـ كثير من المعاصرين (٧١)، ولتبين لنا أن الاتجاه السائد بين هؤلاء النقاد هو الإعلاء من شأن الصياغة (٧٢) الفنية والنظر إليها بوصفها أبرز مقومات العمل الأدبى، والإحساس بأن تشكيل الشاعر أو الأديب لها هو فى الوقت ذاته تشكيل لمعناها (الفنى) المتجسد فى بنائها اللغوى، ومن ثم يتعذر فصله عنها وتعجز الألسنة عن ترجمته على حد تعبير الجاحظ السابق. وهذا الإحساس ذاته هو ما سوف يؤكده عبدالقاهر الجرجانى بعد ذلك حيث يقول: «لاسبيل إلى أن تجىء إلى معنى بيت من الشعر أو فصل من النثر فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعته بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك . . ولا يغرنك قول الناس: قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه، فإنه تسامح منهم، والمراد أنه أدى (الغرض) فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول حتى لاتعقل ههنا إلا ما عقلته هناك . . ففى غاية الإحالة . . » (٧٣).

لعلنا فى ضوء ماتقدم نستطيع القول : إن عبدالقاهر الجرجانى حين صاغ ـ فى القرن الخامس الهجرى ـ نظريته الشهيرة فى النظم التى أثبت خلالها بما

لايدع مجالا للشك أن قيمة العمل الأدبى لاترتد إلى مجرد معناه ولا إلى ألفاظه من حيث هى أصوات وأصداء حروف، بل إلى صورته الأدبية التى يمتزج فى بنائها اللفظ بالمعنى أو الشكل بالمضمون - حين فعل ذلك لم يكن يضيف إلى قضية «اللفظ والمعنى» رأيا جديدا أو يرسى فى معالجتها رؤية مستقلة، وإنما كان ينمى بذورا صالحة طرحها سابقوه فى إطار ذلك التوجه - السائد بينهم (٧٤) كما أسلفنا - نحو الاعتداد - بالصياغة فى تعميم العمل الفنى. فنظرية النظم لدى عبدالقاهر - كما يقول باحث معاصر (٧٥): «إنما هى امتداد وتتويج لمناقشات البلاغيين والمتكلمين لمسألة شغلت الفكر البيانى عبر العصور : مسألة العلاقة بين اللفظ والمعنى».

على أن ذلك لايعنى بحال من الأحوال الغض من أصالة عبدالقاهر، إذ لامراء فى أن هذا الناقد الفذ الذى أفاد فى نظريته للنظم من آراء سابقيه قد استطاع من خلال تأصيله لتلك النظرية أن يقدم أعمق رؤية عربية لقضية اللفظ والمعنى فى موروثنا القديم، فلقد كان لعبد القاهر - كما يقول الدكتور غنيمى هلال: « فضل لا يدانيه فيه ناقد عربى فى توثيق الصلة بين الصياغة والمعنى، وفى الاعتداد فى ذلك بالألفاظ من حيث دلالتها وموقعها مجازية كانت أم حقيقية، وبيان تأثيرها فى تأليف الصورة الأدبية، وبالرغم من أن عبدالقاهر قد ثار على اعتبار الألفاظ من حيث هى ألفاظ لم يدانه ناقد عربى فى بيان قيمة الألفاظ وصلتها بعملية الفكر اللغوية وتأثيرها فى الصورة الأدبية، وله فى هذا الميدان وفى النقد بعامة أصالة جديرة بالتنويه بها» (٧٦).

والأمر الجدير بالملاحظة فى هذا المقام هو أن جهود غنيمى هلال فى تجلية الإنجازات الرائدة التى حققها عبدالقاهر لم تتوقف عند حدود شرح نظرية النظم وتوضيح أسسها النظرية لديه فحسب، بل لقد تجاوزت ذلك إلى محاولة الكشف عن وجوه التشابه أو التلاقى بين كثير من تلك الأسس وبعض النتائج التى توصل إليها الفكر العربى الحديث فى ميدان البحث عن طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل والمضمون:

فهو يشير إلى أن عبدالقاهر حين جعل النحو هو الإطار المرجعى للنظم

(حيث يعرفه بأنه: وضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو) لم يكن النحو الذى يعنيه محصوراً - كما هو عند كثير من نحاتنا القدماء - فى نطاق وجوه الإعراب وأنواع الجمل وأدوات الربط، ولكن دائرته تتسع فى نظره بحيث تشمل كل الظواهر التى يبحثها علم المعانى وكثيرا من ظواهر علمى البيان والبديع، ومن ثم فإن الجهود التى بذلها عبدالقاهر فى معالجة «النظم» تتلاقى - كما يشير غنيمى هلال - مع ما يبذله علماء الغرب المعاصرين فى نطاق ما يطلقون عليه «علم التراكيب(٧٧)».

ومن هذا المنطلق ذاته يتوقف ناقدنا بعد عرضه لمعطيات تلك النظرية لإبراز التشابه أو التلاقى - فى بعض الأفكار أو النتائج - بين تصور عبدالقاهر لعلاقة اللفظ بالمعنى وتصور الناقد الإيطالى المعاصر «بندتو كروتشيه» لعلاقة الشكل بالمضمون، فمن ذلك.

أ - التلازم بين اللفظ والمعنى:

فلقد توقف عبدالقاهر لتأكيد فكرة هذا التلازم بين اللفظ والمعنى فى غير موطن من كتابه «دلائل الإعجاز» من ذلك قوله فى إثبات توصل الفكر إليهما - معا - فى آن واحد:

«لايتصور أن تعرف للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه» وقوله: «العلم بمواقع المعانى فى النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها فى النطق» وكذا قوله: «إذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك» (٧٨). وهذه الفكرة بعينها هى مايؤكدها «بندتو كروتشيه» بقوله:-

«ليس صحيحا مانسمعه ممن يزعمون أن لديهم أفكارا كثيرة هامة ولكنهم لايصلون إلى التعبير عنها، ففى الحقيقة لو كانت لديهم هذه الأفكار لصاغوها فى كلمات . . .» (٧٩).

ب - تعبيرية الصورة أو الشكل فى العمل الأدبى:

لقد ذهب عبد القاهر - كما أشرنا منذ قليل - إلى أن المزية أو القيمة الفنية إذ تتعلق بالألفاظ المنظومة لاتتعلق بها من حيث هى أصوات وأصداء حروف، بل من

حيث ماتعبر عنه من معان وما توحى به فى إطار صورتها الأدبية من مضامين، وعلى هذا الأساس يقف لتحليل الخصائص الفنية فى قوله عز وجل : **﴿وقيل يا أرض ابلعى ماءك ويا سماء أقلعى ..﴾** ثم يقول : «أفترى لشىء من هذه الخصائص التى تملؤك بالإعجاز روعة، وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع، وحروف تتوالى فى النطق؟ أم كل ذلك لما بين معانى الألفاظ من الاتساق العجيب؟» (٨٠).

والتشابه قوى ــ كما يشير غنيمى هلال ـ بين ماذهب إليه عبدالقاهر وماذهب إليه «بندتو كروتشيه» فى هذا الصدد، فهو إذ يصرح بأن الحقيقة الجمالية فى الشكل يصرح فى الوقت ذاته بأنه لاقيمة فى الشكل للكلمات مفردة من حيث هى مادة التعبير ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن المعنى والصورة(٨١).

جــ ـ الصورة (أو الشكل) ـ لا المعنى أو المضمون ـ هى مناط الحكم على العمل الأدبى:

يقول عبدالقاهر الجرجانى فى توضيح هذا المبدأ النقدى «معلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه . . فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة ـ كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه» (٨٢).

ويلتقى «بندتو كروتشيه» مع عبدالقاهر حول هذا المبدإ، وذلك حيث يقرر أن أهمية المضمون تنحصر فى التعبير عنه، أى وضعه فى «شكل» جمالى، ولاقيمة له فيما وراء ذلك فلا ينبغى أن يقوم ـ من الناحية الفنية ـ على أساس نفسه أو قيمته الاجتماعية (٨٣).

والواقع أن الباحث المتأمل فى «نظرية النظم» لايسعه إلا مشاركة ناقدنا فى الإعجاب بفكر صاحبها، والتسليم بأنه كان بحق كما وصفه «عبقرية عربية انتهت بعمق نظراتها فى النقد إلى نتائج عالمية ذات قيمة خالدة» (٨٤).

«وبعد»

فلعلنا فى ضوء ماتقدم من صفحـات نستطيع القول: بأن طبيعة النظرة التى نظر بها ذلك الناقد الرائد إلى موروثنا النقدى والبلاغى ترتد فى أساسها إلى وعيه العميق بحتـمية التواصل المثمر بين القديم والجـديد، وتسليمه بأن تمثل الماضى هو السبيل لتشيـيد الحاضر واستشراف المستـقبل، فعلى أساس هذا الوعى لم ينظر إلى ذلك الموروث بوصفـه «أثرا» مطمورا ـ فى ذاكرة التـاريخ أو فى بطون الكتب ـ بل بوصفه «رافدا» من روافد الوعى النقدى المعاصر، ومن ثم تواصلت جهوده المعطاءة فى تقويم معطيات هذا الموروث تقويما مـوضوعياً يهدف إلى الكشف بروح علمية محايدة عما علق به من شوائب تستحق التنقية، ومايزخر به من قيم أصيلة تستحق البقاء للإفادة منها والبناء عليها بعد تلقيحها وإثرائها بكل جديد نافع.

المصادر والمراجع

١ ـ انظر : النقد الأدبى الحديث / ٤

٢ ـ السابق / ٥ـ ٦

٣ ـ انظر السابق / ٤

٤ ـ دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده / ٩

٥ ـ انظر : النقد الأدبى الحديث / ١٦٦، ٢٠١ وكذا : دراسات ونماذج / ٣١ ـ ٣٢.

٦ ـ دراسات ونماذج / ٣٥.

٧ ـ السابق/ نفسه.

٨ ـ السابق/ ٣٦ ـ ٣٧، وانظر فى رأى الدكتور طه حسين: حديث الأربعاء جـ ١/ ٣٠ ـ ٣٩.

٩ ـ السابق / ٣٨.

١٠ ـ العمدة: ابن رشيق القيروانى/ حـ ٢/ ١١٧.

١١ ـ عيار الشعر: ابن طباطبا العلوى / ١٦٧.

١٢ ـ انظر : النقد الأدبى الحديث/ ٢٠٢ ـ٢٠٣ وكذا : دراسات ونماذج/ ٣٢ ـ ٣٣.

١٣ ـ السابق / ٢١٠.

١٤ ـ دراسات ونماذج/ ١٧.

١٥ ـ انظر : السابق/ ١٨ وكذا النقد الأدبى الحديث/ ١٥٥، ٢٠٥/ ٢٠٦.

١٦ ـ انظر : البيان والتبيين جـ ١ / ٦٥ ـ ٦٩ بتحقيق عبدالسلام هارون مكتبة الخانجى سنة ١٩٧٥م

١٧ ـ لقد أورد ابن سنان الخفاجى البيتين السابقين بين شواهد على الإخلال بفصاحة الكلام، وذكر أن السر فى ذلك هو تكرار الحروف المتقاربة فى الكلام انظر: سر الفصاحة / ٧٧ ـ ٨٨، بل إن الدكتور غنيمى هلال نفسه قد أشار فى موطن آخر إلى أن الجاحظ قد اشترط خلو التركيب من التنافر واستشهد بتعليقه على البيت . . . ثم عقب على ذلك قائلا: وهذا وجه حسن لفظى محض . انظر : النقد الأدبى الحديث / ٢٥٣.

١٨ ـ انظر :مقدمة شرح ديوان الحماسة/ جـ١/ ١١ـ١٥.

١٩ ـ النقد الأدبى الحديث/ ٢٠٤.

٢٠ ـ السابق / ١٥٩.

٢١ ـ قضايا معاصرة فى الأدب والنقد/ ٤٧ وانظر : دراسات ونماذج/ ٩.

٢٢ ـ انظر السابق/ ٤٢، ٤٧ وكذا الأدب المقارن / ١١٤ ومابعدها.

٢٣ ـ النقد الأدبى الحديث/ ٢٢٩.

٢٤ ـ انظر : دراسات ونماذج / ٦٧.

٢٥ ـ فى النقد التطبيقى والمقارن/ ١٤ ـ١٥، وانظر الأدب المقارن، ٢١٤ ومابعدها، النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة، ٢١.

٢٦ ـ انظر : دراسات ونماذج/ ١٤.

٢٧ ـ انظر : النقد الأدبى الحديث/ ٢٥١.

٢٨ ـ دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر/ ١٤ وانظر : النقد الأدبى الحديث/ ٢٣٩، قضايا معاصرة / ٤٨.

٢٩ ـ انظر كتابى : المعنى الشعرى فى التراث النقدى/ ٢٥٦.

٣٠ ـ الموشح/ المرزبانى/ ١٤١.

٣١ ـ عيار الشعر/ ٧٦.

٣٢ ـ أخبار أبى تمام/ أبو بكر الصولى/ ١٦.

٣٣ ـ انظر : دراسات ونماذج/ ١٦ ـ ١٧ وكذا: النقد الأدبى الحديث / ٢٣٤ ومابعدها.

٣٤ ـ النقد الأدبى الحديث/ ٢٣٩.

٣٥ ـ دراسات ونماذج / ٢٨.

٣٦ ـ النقد الأدبى الحديث/ ٢١٥.

٣٧ ـ انظر فى تلك المواقف الثلاثة: السابق صفحات : ٥٦، ١٢٨، ١٦٠، ١٧٦، ١٧٧، ٢١١ ومابعدها، وكذا: دراسات ونماذج صفحات : ١١، ١٤، ٢٤، ٢٨.

٣٨ ـ انظر هامش / ١٢٨ من كتاب : النقد الأدبى الحديث.

٣٩ ـ السابق / ١٢١ ـ ١٢٢.

٤٠ ـ انظر : السابق/ ٢٧٢.

٤١ ـ انظر: السابق/ ١٥٦ ـ ١٥٧، وليس من غايتنا فى هذا المقام مناقشة القول بإثبات هذا التأثر، وقد ساق الدكتور سعد مصلوح أدلة مقنعة ـ كما نحس ـ فى تأكيد نفيه. انظر كتابه: حازم القرطاجنى ونظرية المحاكاة والتخييل فى الشعر/ ١٢٤ ومابعدها.

٤٢ ـ انظر : أسرار البلاغة جـ ٢ / ١٢٧ وما بعدها بشرح د. محمد عبدالمنعم خفاجى. نشر مكتبة القاهرة سنة ١٩٧٩م.

٤٣ ـ السابق/ ١٤٥ ـ١٤٦ وانظر : النقد الأدبى الحديث/ ٢٢٠ ـ ٢٢١.

٤٤ ـ السابق/ ١٥٩.

٤٥ ـ لقد أشار غنيمى هلال فى هذا الصدد إلى أن التخييل شأنه شأن المبالغة والغلو ـ ليس على إطلاقه نقيضا للصدق، وأورد للتدليل على ذلك أمثلة للتخييل الصادق وأمثلة أخرى للتخييل المبنى على تزييف الحقائق. انظر : النقد الأدبى الحديث/٢١٧ ـ ٢٢٣.

٤٦ ـ انظر : دراسات ونماذج /١٣، وكذا : النقد الأدبى الحديث /٢٢٣ ـ ٢٢٤.

٤٧ ـ أسرار البلاغة جـ ٢ / ١٤٧ ـ ١٤٨.

٤٨ ـ كتاب أرسطوطاليس فى الشعر/د. شكرى عياد/ ٢٥٩ دار الكتاب العربى للطباعة والنشر/١٩٦٧م.

٤٩ ـ أسرار البلاغة/ ج٢/٢١٦.

٥٠ ـ انظر السابق /١٤٩ ـ ٢٢٢.

٥١ ـ السابق/١٤٨.

٥٢ ـ السابق/ ٢١٥.

٥٣ ـ انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء / حازم القرطاجنى/ ٧٠ومابعدها. دار المغرب الإسلامى ببيروت سنه ١٩٨١، وكذا: حازم القرطاجنى ونظرية المحاكاة والتخييل فى الشعر/١٥٨ ـ ١٦٤.

٥٤ ـ النقد الأدبى الحديث/ ٢٤٣.

٥٥ ـ السابق/ نفسه.

٥٦ ـ السابق/ ٢٤٥.

٥٧ ـ السابق/ ٢٤٦.

٥٨ ـ السابق/ نفسه.

٥٩ ـ السابق/ ٢٥٢.

٦٠ ـ انظر : السابق/ نفسه

٦١ ـ السابق/ ٢٤٣.

٦٢ ـ انظر : السابق هامش/ ٢٤٤. والمراجع المشار إليها به.

٦٣ ـ انظر : المعنى الشعرى فى التراث النقدى، ٥٣ ـ ٥٤ والمراجع المشار إليها بهما.

٦٤ ـ مقدمة شرح ديوان الحماسة/ جـ١/ ٦.

٦٥ ـ انظر : العمدة/ جـ١/ ١٢٤ ـ ١٢٦ .

٦٦ ـ الموازنة / ٣٨٠ بتحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد. المكتبة العلمية/ ١٩٤٤م.

٦٧ ـ انظر : الأغانى/ جـ ٣/ ١٣٨ .

٦٨ ـ انظر فى التفرقة بين هذين المعنيين: المعنى الشعرى فى التراث النقدى/ الفصل الأول من الباب الثانى.

٦٩ ـ النقد الأدبى الحديث/ ٢٤٤ .

٧٠ ـ السابق/ ٢٥٣ .

٧١ ـ انظر : أبو هلال العسكرى ومقاييسه/ د. بدوى طبانة / ٥٥ ومابعدها، وكذا: قضايا النقد والبلاغة/ د. محمد زكى العشماوى/ ٢١٢ ومابعدها.

٧٢ ـ ولا يخرج عن هذا الاتجاه أولئك النقاد الذين عدوا ـ خلال هذا التقسيم ـ من أنصار التسوية بين اللفظ والمعنى، ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يقدم ابن قتيبة عند ترتيبه التنازلى لأضرب الشعر ماجادت صياغته دون معناه (الضرب الثانى) على ماجاد معناه دون صياغته (الضرب الثالث)!!

٧٣ ـ دلائل الإعجاز / ٢٠١ ـ ٢٠٢ بتصحيح محمد رشيد رضا. دار المعرفة. ١٩٧٨م.

٧٤ ـ من الجدير بالذكر أن الدكتور غنيمى هلال قد أشار إلى تأثر عبدالقاهر بهذا التوجه وذلك حيث يقول: «وعلى الرغم من أصالة عبدالقاهر فيما سقناه له من آراء فى النظم فقد تأثر بآراء كثير من سابقيه وحذا حذوهم فى الاعتداد بالصياغة، وأنها نظير النقش والتصوير، وكانت جل أفكاره دائرة حول هذه الصياغة» النقد الأدبى الحديث/ ٢٧٢ .

٧٥ ـ محمد عابد الجابرى/ اللفظ والمعنى/ مقال بمجلة فصول المجلد السادس. العدد الأول / ١٩٨٥م.

٧٦ ـ النقد الأدبى الحديث/ ٢٧٢ .

٧٧ ـ انظر : السابق/ ٢٦٣ ـ ٢٦٤ .

٧٨ ـ انظر فى العبارات الثلاث : دلائل الإعجاز/ ٤٤، ٤٩ .

٧٩ ـ انظر : النقد الأدبى الحديث/ ٢٧٤ .

٨٠ ـ دلائل الإعجاز/ ٣٧ .

٨١ ـ انظر : النقد الأدبى الحديث/ ٢٧٤ .

٨٢ ـ دلائل الإعجاز / ١٩٦ ـ ١٩٧ ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن المعنى الذى يقصده عبدالقاهر فى هذا النص ليس هو المعنى الذى صرح من قبل بملازمته للفظ أو بتجسده فى الصورة، وإنما هو المعنى المجرد، أى الفكرة التى يمكن فصلها عن صياغتها الفنية والتعبير عنها

بعبارات نثرية أو تقريرية مجردة. انظر : المعنى الشعرى فى التراث النقدى/ ٤٤ومابعده، ١١٦وما بعدها.

٨٣ ـ مع ملاحظة الفارق الذى أشار إليه غنيمى هلال فى موطن آخر وهو أن عبدالقاهر لم يقصد الصورة الكلية التى تتجلى فيها وحدة العمل الأدبى وإنما قصد الصورة المفردة التى يتكون العمل الأدبى من مجموعة منها. انظر : النقد الأدبى الحديث/ ٢٧٣.

٨٤ ـ السابق/ ٢٧٥ـ ٢٧٦.

L' INFLUENCE DE LA PROSE ARABE
SUR LA PROSE PERSANE
aux V^{e} et VI^{e} siécles de l'Hégire (XI^{e} et XI^{e} siécles aprés J.C)

تأثير النثر العربي على النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس للهجرة (الحادي عشر والثاني عشر للميلاد)

عرض وتحليل الدكتور رجاء جبر(*)

عنوان البحث للرسالة الأولى بالفرنسية لدكتوراه الدولة فى الآداب التى حصل عليها الباحث الجامعى المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال من السوربون عام ١٩٥٢، وتم إعدادها بالفعل فى يونيو ١٩٥١، أى فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الثانية بقليل، حينما كانت المدرسة الفرنسية للأدب المقارن فى أوج شهرتها، تتصدر وحدها الميدان لتفرض مناهجها على الدراسات المقارنة وتوجهها بقوة نحو تتبع الصلات التاريخية الأدبية بين الآداب. فالرسالة بهذا الاعتبار إحدى ثمرات هذه المدرسة ونموذج لجهود الباحثين من أتباعها، فى مجال تجلية صور التأثير والتأثر بين الأدب العربى القديم والأدب الفارسى.

تتناول الرسالة موضوعا يتصل بالعلاقة بين اللغتين العربية والفارسية «الجديدة» أى التى نشأت فى إيران بعد الفتح العربى الإسلامى، فى جوار اللغة العربية، ونمت وتطورت فى إطار العلاقة القوية معها. وإذا كان الشعر الفارسى فى طريقه الخاص للتطور ظل متأبيا - إلى حد ما - على التأثير العربى، فإن النثر - على العكس - استجاب بسهولة إلى هذا التأثير واستطاع بذلك أن يسجل فى تطوره مراحل العلاقة المثمرة بين اللغتين .

وفى تناولها لمظاهر التأثير العربى تتبع الرسالة منهجا محكما ثلاثى التقسيم تفرضه طبيعة الصلات الخصبة بين الإعداد من أنها تبدأ بمرحلة الترجمة، تليها

(*) أستاذ النقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم، وعميد كلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية العالمية بإسلام أباد.

مرحلة المحاكاة، فمرحلة الأصالة مع التأثر. ومن ثم تتكون الرسالة من ثلاثة أجزاء رئيسية تحمل العناوين السابقة، وكل جزء يتكون بدوره من ثلاثة فصول، تنتهى بخاتمة، غير الخاتمة العامة للبحث.

ويمهد الباحث لموضوعه بالحديث عن عوامل الصلات والتأثير بين اللغتين على امتداد التاريخ قبل الفتح العربى لإيران وبعده، ثم عن النثر ومراحل تطوره على الجانبين العربى والفارسى. ثم يبدأ فى الجزء الأول من الرسالة وعنوانه «الترجمة».

وفيه يتناول الترجمة وتأثيرها على النثر الفارسى الجديد، من خلال التحليل والمقارنة لثلاثة أعمال مكتوبة بالعربية، وترجماتها إلى الفارسية، وهى:

- تاريخ الطبرى، وترجمته للوزير السامانى أبى على محمد البلعمى.
- كليلة ودمنة، وترجمتها لأبى المعالى نصر الله بن محمد.
- تاريخ يمين الدولة للعتبى، وترجمته لأبى شرف ناصر بن ظفر الجرباذقانى.

ويعلل لاختيار هذه الثلاثة بأنها تمثل خير تمثيل تيارات التأثير الأدبى للعربية على الفارسية. على العكس من أعمال أخرى، من نتاج الفترة موضوع الدراسة، كان من الممكن أن تتخذ نماذج لهذا التأثير، لولا أنها تمضى فى الاتجاه الدينى أو الفلسفى، مثل تفسير الطبرى وترجمته، ورسالة حى بن يقظان لابن سينا، وترجمتها لمترجم مجهول، وإحياء علوم الدين للغزالى وترجمته المختصرة لنفس المؤلف، بعنوان «كيمياى سعادت».

أو لأن ترجمة العمل الأدبى ليست من عمل واحد، وإنما تعاورتها خلال القرون أقلام عدد من المترجمين، بالتغيير والتعديل والإضافة والحذف. والمثال لها الترجمات المتعددة لـ «تاريخ بخارى» لأبى بكر محمد بن جعفر النرشخى، تمت الأولى فى بداية القرن السادس الهجرى بواسطة أبى نصر أحمد بن محمد الكهامى، تلتها أخرى فى أواخر القرن، ثم ثالثة فى بداية القرن السابع. فضلاً عن أن النص الأصلى للكتاب بالعربية - يعد مفقودا.

والباحث يرى لذلك أن الترجمات الثلاث التى اختارها تمثل الشكلين

الأدبيين اللذين قدر لهما أن يسودا الآداب الفارسية، ونعنى بهما التاريخ، بالنسبة للبلعمى والجرباذقانى، والنثر الفنى بالنسبة لأبى المعالى نصر الله. كما أنها من ناحية أخرى حققت للفارسية أساليب الصياغة النثرية المتنوعة، ففيها الأسلوب السهل الخالى من الحلى اللفظية عند البلعمى، والأسلوب الفنى المتصنع عند نصرالله ، والغارق فى الصنعة والحلى اللفظية عند الجرباذقانى.

ويأتى الحديث فى الجزء الثانى من الرسالة عن التقليد بوصفه وسيلة لانتقال جنسين أدبيين من العربية إلى الفارسية الجديدة، هما المقامات والكتابة الديوانية. ويذكر المؤلف أن التقليد يمثل مرحلة وسيطة بين الترجمة والإبداع الذاتى، وأن المقلد يفوق المترجم من ناحية أنه لا يكتفى بإعادة النقل لكلمات النموذج الأصلى وجمله و أفكاره، و إنما يعيد على نحو ما إبداع العمل وفقا للنموذج، وذلك دون أن يكون مساويا للمؤلف موضع التقليد، والذى يصدر فى عمله عن عبقريته وحدها.

يخصص الباحث فصلا للمقامات وآخر للكتابة الديوانية. ويتناول فى الأول الحديث عن أصول المقامة ومؤلفيها اللذين احتذاهما الأديب الفارسى، والخصائص الأسلوبية لكل منهما. ثم يصنف المقامات من حيث المضمون إلى أربع مجموعات: الأولى ذات محتوى أدبى صرف، والثانية ذات مضمون نحوى ولغوى، والثالثة مخصصة لمسائل دينية ووعظية، والأخيرة تتناول موضوعات تتصل بواقع الحياة اليومية. وتتضمن دراسته لهذه المجموعات كثيرا من النظرات النقدية التى صارت مع الزمن من الأحكام الثابتة السائدة فى الأبحاث حول المقامة، وخاصة ما يتصل منها بالراوية، والبطل، وغياب الوحدة والترتيب التاريخى فيها. كما أن الفصل الذى عقده للمقارنة بين المقامتين العربية و الفارسية يعد من الكتابات الرائدة فى بابه، التى وجهت أنظار الباحثين ـ بعده ـ إلى أهمية الموضوع. فهو يتخذ من «مقامات حميدى» التى كتبها القاضى حميد الدين البلخى(ت٥٥٩هـ) بالفارسية ـ أساسا للمقارنة، باعتبارها المحاولة الوحيدة فى الأدب الفارسى ـ كما يقول ـ لتقليد المقارنة العربية. ولكن الدراسات التالية فى الموضوع أثبتت وجود محاولات أخرى، وإن انتهت كلها إلى طريق مسدود. ويذكر الباحث أن هذه المقامة ـ التى هى عبارة عن سلسلة من الأقاصيص

والحكايات والمحاورات حول موضوعات تتفق مع البيئة وذوق العصر ـ يجمعها والمقامة العربية الاحتفاء بالشكل. فالمؤلف ـ فى كلتا المقامتين ـ همه الأول إظهار البراعة الفنية، واستعراض المهارة اللغوية، من أجل إبهار القارئ وانتزاع إعجابه. وتختلف عنها من وجوه: فشخصية المؤلف تحتل فيها المكانة الأولى، فهو يقدم نفسه بوصفه الراوى لأحداث قصته عن كثير من أصدقائه لا يذكر أسماءهم. وهم عادة من هواة الأدب وأصحاب الأسفار، وهم شهود عيان للتجربة. ثم إنه ليس فيها بطل تتعدد مواقفه فى مختلف المقامات، بل إن فى كل مقامة بطلا يقوم بمغامراته، فهو لغوى، أديب، واعظ.. يختفى عندما ينتهى دوره، دون أن يكشف عن اسمه أو مصيره، وخلو المقامة الفارسية من البطل على هذا النحو ـ حرمها من ملمح أدبى خصب، وأحالها إلى مايشبه اللوحات التى لا رابطة بينها، والحكايات التى تنقصها الوحدة. ويعلل المؤلف لغياب البطل الذى تتعدد مواقفه حسب المقامات ـ برغبة الأديب الفارسى فى أن يتجنب التعرض للهجوم الذى تعرض له الحريرى من جانب معاصريه، فقد رأى هؤلاء فى مقاماته مجرد حكايات مخترعة عن شخصيات سوقية عامية، لاهدف لها إلا السخرية والإضحاك.. واضطر إلى أن يدافع عن نفسه فى مقدمة المقامات حيال الذين رأوا فى عمله خروجا على الذوق والأخلاق. ومن ثم حرص المؤلف الفارسى على تقديم شخصيات بريئة من السوقية والتبذل، تأخذ نصيبها من المزاح والفكاهة، دون مجانبة للوقار والتحشم، ودون النزول إلى مستوى الإغراق والاستثارة بوسائل غيرمشروعة، كما هو الشأن عند أبى زيد بطل الحريرى . حتى بالنسبة لشخصية المكدى الذى يستثير الشفقة بمظهره، والإعجاب بموهبته الأدبية نراها قد عرضت بلا إسفاف أو ابتذال .

ولإجراء المقارنة التفصيلية بين المقامتين العربية والفارسية ـ بدأ الباحث بتقسيم المقامات الفارسية ـ وعددها أربع وعشرون ـ إلى مجموعات ثلاث: أدبية لغوية، وعظية دينية، واجتماعية واقعية.

وما دام الحميدى ـ المؤلف الفارسى ـ يعترف من أول الأمر بأنه يحذو فى عمله حذو النموذج العربى لدى الهمذانى والحريرى، بل ويفخر بذلك ـ فإن المقارنة ستكون مجرد استعراض للأمثلة التى تبين آثار التقليد ومواضع الاحتذاء. وستكون هناك من حين لآخر إشارات إلى بعض سمات الأصالة فى

عمل الحميدى، منها مثلا الكشف عن استعداد لدى هذا الأخير لتنمية موضوعات ذات طابع فلسفى وتناولها بقدر من الغنائية، كما فى مقامة بعنوان «الجنون» وفيها يدور الحوار بين شيخ وشاب أفقده الحب عقله. . ومع أن الباحث يلمح أيضا فى هذه المقامة تأثير الهمذانى فى مقامته بعنوان «المارستانية» التى يقدم فيها أحد المجانين يجادل فى قوة وإقناع أبا داود ـ المتكلم المعتزلى ـ ويناقش دور العقل فى الدين، فإنه يعترف بأن المؤلف الفارسى يقدم مجنونا من نوع هادئ رقيق، ويجرى على لسانه كلاما يتفق مع أفكاره هو، ويعكس ثقافة بيئته فيما يتعلق بالتيمة الصوفية الشهيرة: « العشق والجنون».

وفى المقامات الدينية والوعظية ـ يرى الباحث أن المضمون فيها واحد، فى المقامتين العربية والفارسية على السواء، لا يكاد يختلف من بيئة عربية لأخرى فارسية، لأنها كلها تمتاح من مصدر وعظى واحد، هو الفكر الإسلامى. ومع ذلك لا يخلو الأمر من أثارة من تجديد فى عظات الحميدى. ففى مقامته «عن الربيع» ينطلق من رسم لوحة لأزهار الحدائق إلى بسط أفكاره عن قدرة الله وعلمه وإرادته، فيما يتصل بإماتة الأرض وإحيائها. وإماتة البشر وإحيائهم، ومقارنة مصير الإنسان بمصير الأزهار.

وفى مقامة بعنوان (فى السفر والمرافقة) ترد مجموعة من النصائح ذات النفس الدينى على لسان شيخ يتوجه بها إلى شاب على أهية السفر. وفيها تتم المقابلة بين الإنسان فى الحياة الدنيا وعابر السبيل لايقيم إلا ليرتحل، ويأتى الاستشهاد بأحاديث نبوية متبوعة بشروح لها بالفارسية. وتقديم النصائح على هذا النحو مما تنفرد به المقامة الفارسية، وتتميز هذه الأخيرة أيضا بالتوسع فى موضوع (المناظرات) ومن أمثلتها هذه المناقشة المطولة بين السنى والملحد حول دور العقل والنقل فى أمور العقيدة والدين. والسؤال سبق أن طرح فى المقامة المارستانية للهمذانى حول الجدل بين أهل السنة والمعتزلة. ولكن الحوار وطريقة التناول مما يحسب للحميدى فى مقامته.

وينعدم التأثير العربى فى المقامات ذات الطابع الصوفى. فالمقامة التى بعنوان (فى التصوف) تتناول الأفكار الصوفية وحياة المتصوفة والزهاد. وهى

مستلهمة من البيئة المحلية الفارسية وكانت عامرة بمظاهر التصوف، ولا مجال للقول بأنها تلقت تأثيرا من المقامة العربية بملمحها الصوفى الباهت.

وفى إطار تتبعه لمظاهر التأثير العربى فى المقامة الفارسية عند الحميدى يذكر الباحث أن هذا التأثير يرى أوضح ما يكون فى المفردات والتراكيب. فالنص الفارسى يحفل بالمفردات العربية التى تصل نسبتها أحيانا إلى ستين فى المائة من مجموع كلمات المقامة الواحدة، وتصل النسبة إلى ذروتها فى المقامات التى تتناول موضوعات لغوية ودينية. ويتم اختيار هذه المفردات وفقا لمعايير السهولة والوضوح واقتضاء السجع والتقفية. وربما وردت فى النص لا لضرورة يستدعيها المعنى أو الصياغة وإنما لمجرد إظهار البراعة والتبحر فى لسان العرب. ويبدو التأثير العربى بصورة أقل فى بناء الجمل والنحو. فالفعل قد يأتى فى صدر الجملة ـ على غرار العربية ـ ومن أمثلته البداية التقليدية لكل مقامة: (حكايت كرد مراكه): « حكى لى صديق قال». وقد تأتى الجملة بدون فعل، اعتمادا على السياق أو على فطنة القارئ. . وقد تحتوى على صيغ فارسية قيست على مثال صيغ تنفرد بها العربية، مثل إحلال المصدر محل الفعل واستعمال صيغة اسم الفاعل لتؤدى وظيفة الحال. .

وقد يصل الأمر بالمؤلف الفارسى إلى حد أن يكتب فقرات بأكملها بالعربية بعد أن يمهد لها بالسياق الذى يستدعيها. ففى المقامة الوعظية يواجه الواعظ جمهورا من العرب والفرس. فتراه يخاطب كل فريق بلغته، فى عظتين مستقلتين، فى طلاقة أديب متمكن، من ذوى اللسانين.

وعلى مستوى الصياغة والأسلوب يبدو التأثير العربى أيضا مهيمنا على النص. فالحميدى يصب أفكاره فى نفس القالب الذى صبت فيه المقامة العربية: النثر الفنى المصنع، المسجوع المقفى، المرصع بالاستشهادات العربية، المزين بألوان الحلى اللفظية القائمة على التماثل والتضاد من جناس وطباق ومقابلة . .

ويشير الباحث إلى سمة تميز أسلوب الحميدى فى الاستشهاد هى حرصه على ألا يضمن مقاماته استشهادات من نظم الغير، أيًّا كانت شهرته أو مكانته الشعرية. فكل ما استشهد به من نصوص شعرية كان من إبداعه هو نفسه، وهو

فى هذا يفترق عن سابقيه من كتاب الفرس، من أمثال أبى المعالى نصر الله فى ترجمته لكليلة ودمنة الذى كان يرى فى الاستشهاد بنصوص الآخرين من الشعر والنثر مادة افتخار واعتزار.

ويرى الباحث فى النهاية أن نموذج المقامة الفارسية كما قدمه الحميدى لم يحقق النجاح الذى يمكن لهذا الجنس الأدبى الفارسى، ويشجع غيره من الكتاب بعده على مواصلة السير فى طريقه. وإن هذا الجنس الأدبى لو كان قد أتيح له كاتب أصح موهبة من الحميدى لصار أكثر الأجناس الأدبية خصوبة وقدر له النمو والاستمرار، على نحو ما حدث فى الأدب العربى حيث واصلت المقامة سيرها حتى مشارف العصر الحديث لتختم مسيرتها بنموذج ناجح هو «حديث عيسى بن هشام» للمويلحى على حين أخفق النموذج الفارسى فى الوصول إلى هذه الغاية للأسباب الآتية :

ـ غياب شخصى الراوى والبطل ـ وهما من إبداع الخيال العربى ـ بملامحهما المحددة وحضورهما المتميز ـ من المقامة الفارسية ـ حرم تلك المقامة من ملمح نفسى هام وأفقدها عنصر التلاحم والوحدة.

ـ وجود المقدمات الطويلة فى صدر كل مقامة يقدم بها المؤلف الفارسى «صديقا» له ليقوم بدور الراوى، وتبدو لا علاقة لها بالأحداث المروية ـ أضفى على المقامة جوا من النمطية ورتابة الإيقاع.

ـ غلبة العناية بالشكل على حساب المضمون ـ أدت إلى انغلاق النص وحال بين المقامة وجمهورها من القراء الذين كان يستهويهم فيها سذاجتها المحببة وملمحها الشعبى الجذاب.

ـ تواضع المضمون وخلوه من الفكرة العميقة حتى فى الموضوعات التى شاع بين الباحثين إجادة الفرس لها، مثل الحواريات والمناظرات الفلسفية والدينية.

الرسائل الديوانية والإخوانية :

جنس أدبى آخر انتقل من العربية إلى الفارسية. وبلغ التقليد فيه الحد الذى فقد معه الأصالة. وتشكل الكتابة الديوانية ما يشبه الأداة السياسية التى تفرض

الموضوعية على الكاتب، بينما تغلب الذاتية على الكتابة الإخوانية، فيستطيع الكاتب أن يعبر فيها بحرية عن أفكاره، ووصفها بالإخوانية لايمنع من أن تكون للتهديد أو التوبيخ أو الهجاء.

وقد تبع التطور فى هذا الجنس الأدبى ـ بنوعيه ـ خطًّا واحدا على كلا الجانبين العربى والفارسى بتأثير الإسلام وطابعه الدينى المميز. كما أدت العلاقات المستمرة بين الفرس من ناحية والخلفاء والعرب من ناحية أخرى إلى أن يقلد الأولون الآخرين فى هذا المجال.

ويستعرض الباحث الخطوط العامة لتطور فن الرسائل عند الفريقين، ثم يتتبع التأثير الغربى من خلال دراسته للكاتب الفارسى بهاء الدين بغدادى. وفيما يتعلق بالعرب يتبنى التقسيم السائد فى تاريخ الأدب لمراحل تطور النثر الديوانى وتحديد السمات لكل مرحلة. ففى المرحلة الأولى من عصر النبوة إلى نهاية عصر الخلفاء يتميز النثر الديوانى بالطابع الإسلامى، والإيجاز والبعد عن تفخيم العبارة. وفى المرحلة الثانية من عصر الأمويين إلى عصر مروان بن محمد ـ يظهر فيه قدر من التطويل والتعبير الاستعارى، والجمل المسجوعة، مع بقاء الاعتدال وتجنب المبالغة. وفى المرحلة الثالثة من عبد الحميد الكاتب إلى العصور العباسية ـ تظهر المقدمات الطويلة، والصيغ الفنية، وتكثير النعوت والتعبيرات الدينية، إلى تنويعات شتى على المستوى الدينى فى نغمة الخطاب، حسب الموقف والأحداث، وذلك فى الرسائل المخصصة للقراءة على الجمهور. والباحث يقدم من الأمثلة ما يؤيد به هذه الخصائص الأسلوبية، ثم يحاول أن يناقش مدى احتمال تأثر النثر العربى بالكتابات الديوانية لإيران القديمة. ويميل إلى التردد فى الأخذ بهذا الاحتمال الذى أورده كريستنسن مؤلف «إيران فى عهد الساسانيين».

ويعرض بعد ذلك للكتابة الإخوانية، وتشمل الرسائل التى يتبادلها الأصدقاء فيما بينهم والرئيس مع مرءوسيه. وهى بطبيعتها الذاتية والغنائية أقل قابلية للتقعيد والتصنيف. ولذلك يعلق على تحديد القلقشندى لها فى «صبح الأعشى» بسبع عشرة مجموعة، تغطى جميع المناسبات ـ بأنه تصنيف غير دقيق، وأن القلقشندى فى محاولته وضع قواعد لهذا الجنس الأدبى لم يزد على أن قدم أمثلة للتقليد لا

نماذج للتقعيد. ويرى أن خاصية الرسائل هى المجاملة، وقد تكون مع ذلك التواضع والخشوع، فى حال ما إذا كان تبادلها بين العظيم ومن دونه، وبالعكس. وأن المشاعر هى دائما على درجة عالية من الرقة واللطف يستوى فى ذلك عبارات الغزل وكلمات المودة التى تذكر بلغة المحبين.

ويأتى الحديث بعد ذلك حسب المنهج المتبع عن تطور فن الرسائل عند الفرس. وفى تتبعه للبدايات الأولى لهذا الفن فى إطار اللغة الفارسية الجديدة - يأخذ الباحث بالرأى القائل بأن الرسائل الديوانية لم تكتب بالفارسية قبل عهد الغزنويين. فقد كتب بها أولا أبو العباس فضل بن أحمد الإسفراييني، وحلت العربية محلها لفترة من الزمان، وكان الكاتب أحمد بن حسن، وكلا الرجلين فى عهد السلطان محمود. إلى أن استقر لها الأمر نهائيا فى عهد خلفائه من الغزنويين والسلاجقة. ومن الطبيعى أن تتأثر هذه الرسائل منذ بداياتها بمثيلتها العربية، نظرا لما كانت الأخيرة بلغته من نضج، ولارتباط الحكام من الفرس بنظرائهم من العرب، وخاصة فى بغداد، ولأن الكتاب الذين أسندت إليهم وظيفة الكتابة كانوا دائما من ذوى اللسانين.

وفى المرحلة الأولى لتطور الرسائل الديوانية بالفارسية يلاحظ الباحث فرقا كبيرا بين نموذجين لهذه الرسائل وردا فى «تاريخ البيهقى» والنماذج الأخرى التى توجد فى مصادر ذات تاريخ لاحق. وبين الرسائل التى كتبت من أول الأمر بالفارسية موجهة إلى حكام من غير العرب، وتلك التى كتبت أولا بالعربية ثم ترجمت إلى الفارسية، وكلا النوعين ورد فى تاريخ البيهقى. ويمثل للأخيرة «برسالة العهد» التى كتبها السلطان مسعود للخليفة القائم والتى تشبه تماما الرسائل العربية فى طورها الأخير، وعلى العكس منها الرسائل الأخرى الواردة فى نفس المصدر وهى أقدم ماوجد من نوعها، فهى تكشف عن أسلوب مختلف تماما عن سابقه، إذ إنها كتبت بلغة سهلة طبيعية، مختصرة، خالية من التكلف، يضع كاتبها المعنى فى المقام الأول، ولا يلجأ إلى تفخيم العبارة .. على أنها لا تخلو كلية من تأثير عربى. ويمثل لهذا النوع برسالة تعد أقدم ما وصل إلينا من الرسائل الديوانية بالفارسية، كتبها أبو نصر مشكان «ت٤٣١ هـ» كاتب الديوان لكل من محمد الغزنوى وابنه مسعود. وهى على لسان السلطان مسعود إلى قادر خان ملك

تركستان. ويكشف الباحث عن سمات التأثير العربى المحدود فيها: من استلهام للروح الدينى واستعمال لبعض التعبيرات العربية لا تتجاوز الاثنتين والثلاث فى السطر الواحد، على العكس مما سيكون عليه الحال فى رسائل المرحلة التالية.

وبالنسبة للرسائل الإخوانية يسجل نفس الملاحظة، من أنها فى البداية اتسمت بالبساطة والطبيعية، شأنها فى ذلك شأن الرسائل الرسمية. ويصل إلى هذه النتيجة بعد استعراض نموذجين لها: أحدهما رسالة للسلطان مسعود من عمته خاتلى، تخبره فيها بوفاة أبيه، وتدبير الأمور من أجل انتقال السلطة إليه. والأخرى من الغزالى إلى الوزير المؤيد بن نظام الملك - يعتذر له فيها عن عدم استطاعته القيام بالتدريس فى المدرسة النظامية ببغداد .

وفى المرحلة الثانية لتطور الرسائل الفارسية، نحو نهاية القرن السادس الهجرى - تكون آثار التأثير العربى أوضح ما تكون. ويتخذ الباحث أساسا للمقارنة ورصد الملامح والفروق - كتابا من نتاج هذه الفترة بعنوان «التوسل إلى الترسل» ألفه محمد بهاء الدين البغدادى، وكان يعمل كاتبا للأمير تكش، أحد أمراء خوارزم «١١٧٢- ١٢٠٠» ويعكس هذا الكتاب معرفة عميقة بلغة الرسائل الرسمية فى الدواوين، والرسائل الخاصة العربية فى آخر مرحلة من تطورها، فهو يحوى ثلاث مجموعات من الرسائل :

ــ المراسيم «الفرمانات» الصادرة من الديوان، وبيانات النصر والفتوح، ونصوص المعاهدات.

ــ رسائل السلطان إلى الأمراء وحكام العصر.

ــ رسائل البغدادى الخاصة إلى الأصدقاء، وكبار الشخصيات.

وتحتوى المجموعة الأولى على ثلاثة أنواع من الرسائل الرسمية :

- أوامر التولية والتعيين التى يتم بها إسناد السلطة إلى رجال الدولة.
- بيانات السلطان التى تعلن أنباء النصر.
- رسائل القسم على الطاعة والولاء التى يوجهها الحكام إلى السلطان.

ويذكر الباحث أن كتاب البغدادى يمثل المرجع الأساسى لدراسة هذا النوع

من الرسائـل، الذى يختلف عن سـابقه. ومن ثم يوليـه عناية خاصـة، ويمضى يفحص فى اسـتقـصاء دقيق كل مـجموعـة من هذه الرسائل، على مـدى أربعين صفحة، ويتعرف فيها على الأثر العربى وطريقة المؤلف فى استخدامه.

ولتطبيق هذا المـنهج على «رسائل التوليـة وتقليد المنصب» ينقل أولا تقـاليد هذا النوع من الرسائل عند العرب عن كتاب «صبح الأعشى» للقلقشندى، ثم يقرأ فى ضوئها نماذج فارسية عند البغدادى. وتنحصر التقاليد حسب القلقشندى فى أن الرسالة طابعها العام الإطناب والقصد إلى تفخيم العبارة. ويتفاوت طولها بحسب درجة المنصب الذى يقلده صـاحب الشأن. وتبدأ باستـهلال مفخم فى حـمد الله والثناء عليه، ويلـيه الإشادة بقيـمة المنصب وتعـداد الصفات اللازمـة لمن يشغله، والكاتب مدعو إلى أن يـشير فى صدر رسالتـه إلى عظمة السلطان وحبه لرعـيته، وجهده فى البحث عن الـشخص المناسب، واختياره له بعد طول تدبر. ثم يتـبعها بتوصيات السلطان للشخص المعين، بحسب طبيعة كل منصب وواجباته. .

وهذه القواعد لم تتبلور ويتم إخضـاع الرسائل لها إلافى القرن الرابع. وفى تطور تال اتخذ الاستهـلال فى صدر الرسالة شكل الخطبة الدينية المخصـصة لحمد اللة وتمجيده.

لم يتبع البغدادى ـ فيما يرى البـاحث ـ خطة ثابتة بشأن هذا الاستهلال فى رسائله. فهو أحيانا يتبع النموذج العـربى لمتأخرى الكتاب، فيضع الخطبة فى صدر رسالته. وأحيانا يضعها بالعربية فى صدر رسالته الفارسية.

وتارة تبدأ الرسالة بالتعبيـر عن شكر السلطان لشعبه الوفى المطيع، والتهديد لمن يتنكب طريق الطاعة، كما فى مقدمة الرسالة إلى حاكم «نسا» بشأن إضافة قرية إلى منطقة ولايته. وفى الغالب يبدأ الـبغدادى فى هذا النوع من الرسائل بالإشادة بعظمة السلطان والشكر لله علـى نعمة ولايته. ثم يشيـر إلى حبه للرعيـة وسهره على راحتها، وبحثه عن أفضل الرجـال لتولى أمورها. وفى جميع الأحوال يسود بداية الرسالة جو دينى غامر من الحمد والتمجيد لله، وذكر آيات من القرآن.

وفيمـا عدا أمثلة من هذا النوع يتبع البـغدادى القو عد العربيـة. ففى رسالة للسلد ان تكش بشأن تولية ابنه حكم إقليم «جند» يبدأ الكـ ب بتعداد نعم الله على

السلطان، ثم يذكر أنه لايصرف لحظة من وقته فى غـير السهر على مصلحة الناس والبحث عن سعـادتهم من جميع الطبقـات، وإنه نظرا لأن إقليم جند من الأقاليم الأولى فى مملكته، فـهو يهم السلطان لموقعـه بنفس القدر للطاعة التى يوليـها إياه أبناء الإقليم، ولكى يقـوم بواجبـه تجاه رعيـته بوجـه عام، ويقدم امـتنانه لسكان الإقليم، مقتـفيا فى ذلك آثار أبيه ـ فقد شـاء أن يولى على أحب البلاد إليه أحب أبنائه إليه. واتخذ هذا القرار بعد الاستخارة واستشارة من بيده الخير المطلق.

ويأخذ بعد ذلك فى إضفاء صفات المدح على الابن، ويتنبأ له بالمجد وعظمة السلطان. ثم تأتى توصـيات الملك لابنه لتحـتل نصف الرسالة، فـينصحـه أولا بالتقوى والتزود منها ليوم المعاد، وبالمحافـظة على عقد مجالسه العامة، وألا يغلق بابه دون المتظلمين وأصحاب الحاجات، وأن يرعى كـافة طبقات المجتمع، ويمضى يعددها بالتفـصيل من النبلاء إلى الجنود المحاربين. . . ويطلـب إليه أن يجعل على حدود الدولة الحـراس الشجعـان ذوى الخبرة، وأن يطهـر الطرق من قطاع الطريق واللصوص، وأن يتأكد من جناية المذنب قبـل إدانته، وألا يستسلم لنوبة الغضب، وألا يرجع فى عـهوده ولو مع أعـدائه، وألا يعـهد بمهـمة إلا لمن هو أهل لهـا. ويتوجه فى النهاية إلى أهل جند فـيوصيهم بأن يطيعوا حاكمـهم وأن يعتبروه ممثل السلطان. . .

على هذا النحو يتم تحليل نماذج من كتابات البغـدادى نفسه، لكل مجموعة من الرسائل ومقارنتـها بنظائرها فى العربية، لينتهى الباحـث إلى القول بأن التأثير العـربى بلغ مداه فـى عمل البـغدادى عـلى مسـتوى المفـردات والنظام النحـوى والأسلوب. فهو يستعمل التعبيرات العربية حتى مع وجود ما يقابلها فى الفارسية. نظرا لأنها كانت ترد إلى ذهنه بسهولة، وهو يقلد جنسا أدبيا فى لغة العرب، فهو لم يبذل جـهدا من أجل إثراء الفارسـية بالتعبـيرات والتقـاليد الجديدة، الفارسـية الخالصة. ولكنه بتـقليده لهذا الجنس الأدبى نقل مفـرداته، كما نقل أفكاره. ونتج عن ذلك أن بناء الجملة الفـارسية كان مـجرد سور يضم داخله المفردات العـربية، التى وصلت إلى ثمانى مـفردات فى السطر المكون من إحدى عشـرة كلمة. وهى فى معظمها كلمات تجريدية أو تعابير فنيـة، ويوجد فيها مع ذلك الكلمات الحسية والنعوت. ولـم يكن اللجوء إليـها ضروريا كما كـان الحال فى بداية تكوين اللغة،

ولكن البغـدادى، مدفوعـا بتبحـره فى العربية، لـم يتردد فى أن يمتـاح منها بلا تحفظ، لينقل خـصائصها التـركيبيـة والنحوية إلى الفارسيـة، مما يعد من الظواهر النادرة فى العلاقات بين اللغات. ويختم الباحث هذا الجزء الذى طال بفصل نقدى عن أسلوب البغدادى يعد من أمتع فصـول الرسالة، نفى فيه عن الكاتب الفارسى كل أصالة، وحمله كل سوءات التقليد. فهـو لم يفعل سوى أن حذا حذو سابقيه من كتـاب الرسائل فى مـرحلتها المتـطورة. وكان بذلك تابعاً لأول المقـلدين لهذا الجنس الأدبى فى العربية، وهو الكاتب الفـارسى رشيد الدين الوطواط، الذى لم تصل إلينا رسائله بالفارسـية. ومع ذلك كان لطريقته تأثيرها منذ عهـد السلاجقة (القرن الحادى عشر الميلادى).

وهو مقلـد أيضا فى أسلوبه المثـقل بالصنعة وتكديس الصـور البيـانية الذي يصل به أحيانا إلى درجة الغموض، على حين كان كتاب الرسائل بالعربية ـ الذين احـتذاهم الـفرس ـ يحـافظون على مـبـدأ الوضـوح، بالرغم من ثراء الأسلوب وتكثيف الصنعـة. تلقى الرجل تأثير هؤلاء، وكـتب رسائله بأسلوب يعتـمد على الإيقاع والتقفية والتوازى بين أجزاء الكلام، واستغلال كل ما استحسنه فى أساليب الآخرين من وسائل التجميل اللفظية.

على أنه فى التحليل الأخيـر يعترف الباحث بأن رسائل البغـدادى، بوصفها إبداعا على غرار النمـوذج العربى ـ تعد نجاحا نسـبيا إذا قيست بالتـقليد الفارسى للمقامة الـعربية: فعلى عكس مقامـات حميدى التى فشلت فى تحقـيق استمرارية لهذا الفن فى الأدب ـ الفارسى ـ استمر جنس الرسائل، وظلت أعمال كتابها، بمن فيهم البـغدادى، تؤثر لقرون عديدة، حتى فى الأجناس الأدبيـة الأخرى فى اللغة الفارسـية، وتسهم فى تطوير أسـاليبها وإدخـال الكلمات العربيـة إلى تلك اللغة. وهذا ما يتكفل الجزء التالى بتوضيحه.

والجزء الثالث من الرسـالة يحمل عنوان «التأثير العربى بدون تقليـد مباشر» ويتناول أعمـالا فارسـية ليست مـجرد ترجـمة أو تقليد مـباشر لأعـمال عـربية، وتكشف عن أصالـة لا تنكر، ولكنها من جانب آخـر تعكس ثقافـة مؤلفيـها فى مـيـدان الفكر أو اللغـة أو الأدب. ومن المعلوم أن الكاتب فى أعـماله لايسـتلهم

أحاسيسه وانطباعاته فحسب ولـكن يستلهم أيضا ثقافته ومصادره الفكرية التى هى غذاء خياله الخلاق.

والباحث من أخلاف مدرسة تحتفى بالتأثير، وتفسر فى ضوئه جانبا هاماً من قضية الإبداع. ولذا تراه يؤكد أن الكاتب مهمـا كان نصيبه من الأصالة لا يستطيع أن يتحرر نهـائيا من سيطرة طرائق التفكـير فى بيئته، أو تيـارات الفكر التى تسود المجتمع فى عصره.

وهذه المرحلة التى يمكن تسميتهـا «الأصالة مع التأثر» تطور طبيعى لمرحلتى الترجمة والتقليد. ويذكر الباحث أن التمهيد لها تم بجهود المترجمين والمقلدين من الفرس التى سبق تناولها فى الجزأين السابقين. فقد أسهم هؤلاء فى تطوير حضارة كان من ثمـارها هذه الأعمال الأدبيـة. ومن بين هذه الأعمال اخـتار ثلاثة يغلب عليها الطابع الأدبى التاريخى هى على الترتيب:

تاريخ البـيهـقى(لأبى الفضل مـحـمد ابن الحـسين) من عـيون المؤلفـات التاريخية.

چهـار مقالة (المقالات الأربـع) لنظامى عروضى السمـرقندى - يجمع بين الأدب والتاريخ.

مرزبان نامه لسـعد الدين الوراوينى من الأعمال الشهـيرة التى وضعت على غرار (كليلة ودمنة).

أما تاريخ البيـهقى فهو فى رأى الباحث عمل مـؤرخ أديب عاصر الأحداث والوقائع التى تناولها فى كتابه، ويرجع إلى الماضى فى مـحاولة تحليلها وتفسيرها. وهو بتأملاته حول التاريخ، وبملاحظاته على الملك والحياة بهدف التهذيب والتعليم حاضر دائما أمام القارئ.

ولكن هذا لا يمنع من أن يلمح الخلفـية الثـقافيـة العربيـة والإسلامـية فى تكوينه، ويرى أثرها فى أفكاره التى تبدو للوهلة الأولى جديدة غير مسبوقة.

فهو يعـرض تصوره للتاريخ ورأيه فى أن هناك مصدرين صـالحين للتاريخ: معلومات ينقلها أناس موضع ثقة، وكتب لمؤلفين ثقات، وأنه فى كلا الحالين لابد

للمؤرخ أن يحكم عقله لكيلا يصدق الحكايات الخرافية وقصص الجن والشياطين . .

ويعقب الباحث على ذلك بأن الفكرة لها جذورها فى الثقافة الإسلامية وأن المؤرخين العرب إنما اقتفوا فى الحقيقة خطى علماء الحديث الذين اشترطوا لضمان صحة الأحاديث النبوية الاعتماد على سلسلة من الرواة الثقات تنتهى إلى راوٍ مشاهد للواقعة. ومن هنا يرى أن البيهقى مسبوق بفكرته عن ضرورة اعتماد المؤرخ على رواية شاهد عيان . . ثقة، وأن الذى ساعده على تطبيق هذا المبدأ فى حولياته أنه كان يعايش الأحداث والوقائع أو تنقل إليه من شهود عيان . . ولكنه من ناحية أخرى يعترف له بالأصالة فيما يتعلق بدعوته لتحكيم العقل فى المعلومات المروية ووجوب اعتبار التاريخ فنا يقوم على قواعد علمية.

وفى تناوله لأهم أفكار البيهقى الأخرى يحاول أن يتعرف على جذورها فى الثقافة العربية، ويثبت فى الوقت نفسه أصالة البيهقى فى تمثلها وطريقة عرضها، ومنها:

ـ منهجه فى ذكر التفصيلات والحوادث الفرعية لتعميق الرواية التاريخية للواقعة أو الفترة التى يتناولها. يرجح الباحث أن المنهج مستلهم من الطبرى الذى كان يورد الروايات المتعددة حول الموضوع الواحد، ويترك للقارئ مهمة الترجيح والاختيار بينها. والفارق بين الرجلين أن البيهقى يورد المعلومات الدقيقة والمترابطة حول الواقعة المعينة من تاريخ عصره.

ـ التزامه التام بمبدأ عدم الحديث عن نفسه، لدرجة أنه قد يحذف الواقعة التاريخية التى عاصرها أو كان طرفا فيها لئلا يفهم القارئ منها إطراءه لنفسه. ويعد الباحث ذلك مثالا للتأثير العربى العكسى فى الفارسية فيما يخص جنس التاريخ الأدبى. فقد امتنع عن مدح نفسه متخذا له طريقا مضادا لما فعل الصولى فى كتابه «الأوراق» عن تاريخ الدولة العباسية، كما صرح البيهقى نفسه بذلك.

ـ تصوره لفائدة التاريخ من أنه وسيلة لتمييز الخير من الشر، واستنهاض الهمم والعزائم، وتعليقاته على مصائر الأمم والناس بنبرة وعظية دينية . . كلها معان مألوفة مستمدة من التراث الإسلامى، تسربت إلى فكر الرجل من خلال تمثله لهذا التراث.

ـ منهجه فى الاستطراد، بالانتقال من ذكر الحادثة فى عصره إلى إيراد نظائرها من التاريخ القديم ـ يكشف عن تأثره بمنهج مألوف لدى بعض كتاب العربية من أمثال الجاحظ. على أنه استطراد، فيما يرى الباحث، يتميز بنوع من الأصالة، إذ إنه يتخذ دائما شكل الرجوع إلى الماضى، اعتقادا منه بوحدة التاريخ، فالذى حدث فى الماضى يمكن أن يتكرر حدوثه فى نفس الظروف، فضلا على أنه استطراد لم يضر بوحدة الكتاب أو يسبب اضطرابا فى التأليف.

ويأتى البحث عن مصادر البيهقى مكملا ونتيجة لما سبق، ويحاول الباحث التعرف ـ بصفة خاصة ـ على المصادر العربية التى استقى منها مادته ولم يصرح بأسمائها، فتراه يحدس بالكتاب الذى رجع إليه فى واقعة معينة، اعتمادا على القرائن وأسلوب الكتابة، ويشرع فى المقارنة بين المؤلفين للتدليل على وجهة نظره. ويخلص فى النهاية إلى القول بأن البيهقى ـ باعتبار ما يدين به للثقافة العربية ـ ابن روحى لهذه الثقافة، ولكنه بعبقريته الشخصية صار أكبر كاتب فارسى نعرفه. استطاع أن يحتفظ بشخصيته فلا يقلد فى عبودية هذا الكتاب العربى أو ذاك، وأن يكون له أسلوبه الخاص المستقيم والمباشر ـ الموحى مع ذلك ـ والغنى بالمفردات الجديدة التى لم تبتذل.

الفصل الثانى : چهار مقالة (المقالات الأربع)

وهذا نموذج آخر لتأثير الثقافة العربية فى مؤلف فارسى، هو نظامى العروضى الذى ألف كتابه (چهار مقالة) فى بداية النصف الثانى من القرن السادس للهجرة. وقد مزج فيه بين أفكار ذات طابع فلسفى وعلمى، وأخرى أدبية وتاريخية، وبدا فيه عالما يهتم بالأدب الذى يحمل تقاليد فارسية، مما جعل البحث عن التأثير فى عمله دقيق المسلك. فهو فارسى يعتز بقوميته، تلقى تأثير الثقافة العربية والإسلامية، وحاول أن يجمع بين الاثنين.

والباحث يتتبع مظاهر هذا التأثير فى أفكاره وأسلوبه وصور تعبيره، ويحاول أن يرجعها إلى مصادر عربية وإسلامية. والفكرة التى أقام عليها نظامى العروضى كتابه، هى أنه لاغنى للملك على أن تضم حاشيته أربعة: الكاتب والشاعر، والمنجم والطبيب. وهى فكرة إيرانية الأصل تعود إلى نظام تقسيم المجتمع إلى

طبقات فى عهد الساسانيين، واختيار الملك لكبار رجاله من طبقات معينة ـ وتبعث من جديد فى إطار تصور إسلامى لها. وكان المجتمع الإسلامى منذ بداية العصر العباسى قد اعترف لكاتب الدواوين بمكانة ملحوظة، وإن لم تصل إلى مكانته عند الفرس، كما اعترف بالمنجم تحت عنوان العالم أو الفيلسوف، فضلا على اعترافه من قبل بمكانة كل من الشاعر والطبيب. ولذلك تأتى «المقالات الأربعة» لنظامى لتقدم برنامج تكوين ثقافى لهؤلاء الأربعة، للوصول بهم إلى درجة الإعداد المطلوب لأداء واجباتهم.

فالكاتب الفارسى يجب أن يكون معربا بثقافته. ولتحقيق ذلك يقترح له نظامى العروض قائمة طويلة لمؤلفات عربية وفارسية، لابد من قراءتها والتخرج فيها. وهى مؤلفات ـ فيما يلاحظ الباحث ـ تدل على منزلة السيادة للعربية، وضرورتها المطلقة للكاتب الفارسى، لأنه حتى فيما يتعلق بالكتب الفارسية التى يقترحها للكاتب ـ هى إما متأثرة مباشرة بالعربية، أو تقليد مباشر لها ، والشعراء الثلاثة من الفرس الذين رشحهم للقراءة ونصح للكاتب بالتزود بأشعارهم، منهم اثنان تأثرا بعمق بالعربية، فى اللغة وفن المدح الذى غلب على شعرهما. ويناقش الباحث رأى نظامى العروضى فى أن الكاتب يجب أن يتسم أسلوبه بالإيجاز والتحديد على اعتبار أن هذا أسلوب القرآن. ويذكر أن هذا الرأى صدى لتقليد فارسى قديم يدعو إلى التعبير عن أفكار كثيرة فى كلمات قليلة وهو غير صحيح على إطلاقه. كما أن آراءه حول وجوب الأخذ بالتقاليد والأخلاق الفارسية التى أقرها الإسلام، والدعوة إلى ثقافة شاملة تمكن الكاتب من الأخذ من كل علم بطرف ـ تصدر عن ميل عنصرى إلى كل ما هو إيرانى. ومع أن نموذج الكاتب وجد فى الأصل بعثًا لتقليد إيرانى قديم، فقد بقى فى النهاية عربى الثقافة مسلم العقيدة.

وفيما يتعلق بالشاعر وتكوينه الثقافى ودوره ـ فى المدح خاصة ـ يذكر الباحث أنه ـ أى نظامى ـ لم يفعل سوى ترديد ما قال نقاد العرب. وعن طريق هؤلاء النقاد أيضا وصلت إليه فكرة العلاقة بين فن الكتابة والشعر من ناحية والمنطق من ناحية أخرى، وهى فكرة أرسطية فى أصلها، لم يقبلها النقاد العرب، ولكن المؤلف الفارسى رحب بها.

وأما علم التنجيم فذو أصل هنـدى، وانتقل إلى العرب عن طريق الفرس، ولكنه وصل إلى نظامى عـن طريق المؤلفين العـرب. ويسـتدل البـاحث لذلك بأن المتخـصصين فى هذا العلم ـ حـسب ما ذكره المؤلـف نفسه ـ كتـبوا فيـه جميـعا بالعربيـةـ فيما عـدا البيرونى الذى كان يؤلـف بالعربية، ولكنه وضع كتـابا واحدا بالعربية والفارسية ـ فى شرح علم التنجيم. كما أن ثلاثة من الكتب الأربعة، التى عدها مراجع أساسـية لا غنى عنها بالنسبة للمنجم ـ مؤلفـات عربية، ويعد الرابع منها مفقودا.

ونفس الشىء فيمـا يتعلق بعلم الطب. فمن بين خمـسة عشر مؤلفـا اقترح للطبيب أن يتخرج بها يوجد ثلاثة فقط بالفارسية، وتأتى أيضا فى المرتبة الثانية إذا قيست بتلك المكتوبة بالعربية أو التى ترجمت منها.

وللتعـرف على مصادر نظامى العربيـة فيمـا يتعلق بثقافـته العلمية ـ يخـتار الباحث رسائل إخـوان الصفا بوصفهـا مرجعا عامـا يعينه على الربط بين الأفكار العلمية عند المؤلف ومصادرها المحتـملة التى لم يصرح بها، وذلك اعتقادا منه بأن المؤلف وإن لم يثبت أنه رجع بالتـحديد إلى هذه الرسائل، فإنه رجـع إلى مصادر نقلت عنها وأخذت منها.

ويشرع فى المقارنة بين ما ذكره المؤلـف وما ورد فى «الرسائل» خاصا بنظرية العناصر، وأنواع المخلوقات: الجماد، والنـباتى، والحيوانى، والإنسانى، ويخلص إلى القول بأن نظامى طور نـظرية عن وحدة الكائنات استـمدها من الأدب العلمى العربى، كشف فيهـا عن سلسلة التطور الداخلى بين أنواع الكائنات، بحيث يتولد فيها النوع مـن الآخر، وتسلم فيها كل مرحلة إلى التى تليـها، وتبدأ دورة التطور من الجماد إلى الإنسان. .

وتأخذ النظرية بـعدا آخر حين يـقرر أنه فى مرحلة الإنسـان يتميـز الحكماء والفـلاسفـة من بين الناس، وعلى رأس هؤلاء يوجـد النبى والخليفـة. و الاثنان ـ مخـتارين من العناية الإلهيـة ـ يقومان بمهـمة حكم الجنس الإنسـانى، فالملك فى خلاصة الأمـر ليس إلاخليفة الخليفة. . . والبـاحث على حق حين يلمح فى هذا

الكلام إعـادة لنظرية الحق الإلهى للملوك، الأثيـرة لدى الفـرس، ومحـاولة على جانب من الأصالة بالتوفيق بين الاتجاهات الإيرانية القديمة والإسلام.

ويعرض الباحث لقضية المصادر من جديد، فـيما يختص بمجموعة القصص والحكايات التى نثرها المؤلف فى تضاعيف كـتابه ليوضح بها أفكاره، ولم يشر إلى الكتب التى نقل عنها. وقد ورد بهذه الحكايات عدد من الأخطاء، نتيجة لعدم دقة المؤلف فى ذكر التواريخ أو عرض الأحداث ونسبتها إلى أصحابها. والباحث يبادر إلى تسجيل هذه الأخطاء وإبداء الرأى فى تصويبهـا، قبل أن يتناول الحكاية نفسها بالتعليق على أسلوبها ومـحاولة التعرف على مصـدرها العربى، وربما استطرد إلى المقارنة بين نصوص متعددة وردت للحكاية الواحدة.

ومن الأمثلة لذلك حكـاية زواج الخليفة المأمـون من بوران بنت الحسن بن سهل يـسارع الباحث إلـى التنبيـه على الخطأ الذى وقع فيـه المؤلف، بالخلط بين الحسن وأخيه الفضل، وتلقيب الأول «بذى الرياستين» بينما هو لقب الثانى . . ثم يلحظ فى القصة بعض الخصـائص الأسلوبية التى لا تتفق مع المعروف عن أسلوب المؤلف. ومن ثم يرجح أن هذه الخصائص تعود إلى تأثير النص العربى الذى نقلت عنه، والذى لم يستطع الباحث تحديده.

وحكاية تشخيص ابن سينا لمرض الفتى العاشق والذى أخفى سببه عن الناس وهى حكاية شهـيرة، يناقش البـاحث نسبتـها لابن سينا، وينـتهى إلى رفض هذه النسبة. ويعترف بأن هم المؤلف الأول لم يكن الصحة التاريخية للحكاية، بقدر ما كان الجمع لقـدر من الحكايات المثيرة تعجب الأميـر الذى أهدى إليه الكتاب، وإنه نجح بالفعل فى تقديم كتاب أدبى شيق من ناحية المضمون والشكل.

ويخـتم الفصل بـالحديث عن التـأثيـر اللغوى والبـلاغى فى كـتاب چهـار مقـالة. ويرصد الباحث ملامح التـأثير فى الإيجاز وندرة الصـور، حتى أن المؤلف يعتبر أى إطناب فى الأسلوب نوعا من الثرثرة التى لا تليق بإنسان ذى موهبة.

كما يرصد تفاوت النسبة فى استعمال المفردات العربية فى الكتاب، فيلاحظ أنها تزيد عندما يحتاج المؤلف إلى كلمـات تجريدية ومصطلحات فنية، وهذا يكون

عادة فى المقدمات النظرية التى تتصدر «المقـالات»، وتحوى أفكاراً فلسفية أو علمية عن الوظائف الأربعة، بينما تقل النسبة فى الحكايات التى يجمل بها الكتاب.

والمؤلف فى رأى الباحث يتفوق فى أسلوبه، عندما يمـضى على سجيته ولا يتعمد اصطناع الحيل الأسلوبية.

ويقل استشهـاده بالنصوص الشعرية، ويقتصر منهـا على الشعر الفارسى فى حال ما إذا اضطر إليها.

ويبـدو تأثره بالنحو العـربى فى وضعـه الفعل فى صـدر الجملـة الفارسـية واستعمـاله باطراد لصيغ المفعول المطلق والحال، والفعل المساعـد وفقا لنظام الجملة العربية. . .

الفصل الثالث: مرزبان نامه، روضات العقول:

يعقـد هذا الفصل لدراسة الأثر العربـى فى ترجمتين فـارسيتين، إحـداهما بعنوان «مرزبان نامه» لسعد الديـن الوراوينى، والأخرى بعنوان «روضات العقول» لـ «محمـد غازى» والأصل الذى أخذت عنه التـرجمتان كتـاب قديم فى حكايات الحيـوان يحمل عنوان «مرزبان نامه» واخـتلفت الآراء حول تحديد مـؤلف الكتاب وتاريخ كتـابته. والذى اختـاره الباحث بعد مناقـشته لهـذه الآراء ـ أنه مرزبان بن رستم المنتهى نـسبه إلى قباد شـقيق أنوشروان العادل، وأنه كتـبه على الأرجح فى نهاية القرن الرابع، بلهجة لم يعد لها وجود اليوم، هى لهجة طبرستان .

وأقدم إشـارة إلى «مرزبان نامه» القـديم وردت فى مقدمـة الكتاب الشهـير «قابوس نامه» للمؤلف الفارسى عنصـر المعالى قابوس(حوالى ٤٧٥ هـ) حيث ذكر أن جدة والدته هى بنت الأمير مرزبان بن رستم مؤلف مرزبان نامه. وهذا الكتاب واحد من الأعـمال الكثيرة التى وضـعت محاكاة لكلـيلة ودمنة، ويقوم على نظام الحكايات المتداخلة التى يتولد بعضها عن بعض.

ويعتـمد الباحث على التـرجمتين لإثبـات العلاقة بين مـرزبان نامه وكليلة ودمنه، نظرا لعدم وجود النص الأصلى للكتاب. ومن المقارنة بين الترجمة وكليلة

ودمنة يشير إلى بعض المشـابهات فى مضمون الحكايات لا يكفى لتفـسيرها القول بالتشابه العارض ومنها:

- أن ابنى آوى فى ترجمة الوراويـنى، وهما ددمى ودستان يشبـهان إلى حد كبـير ابنى آوى، كليلة ودمنة، فكل من الاثنين يعـيش ضمن حاشيـة الأسد ملك الحيوانات، أحدهما غير مـبال به، والثانى مخلص له، والأول يغضب عليه الملك ويسجنه، ويبقى الثانى وفيا لصديقه ويحاول أن ينقذه.

- وابن آوى الزاهد الذى يمتنع عن أكل كـل ما فيه حـياة، فى كليلة ودمنة يشبـه الأسد التقى الذى يمـتنع عن أكل الحيوانات فى مـرزبان نامه، مما يدل على وجود المصدر المشترك للعملين.

- وحكايات إيراجيتى أو إيراجيسـتى زوجة الملك الفارسى خسرو، هى تلك التى نجدها فى كليلة ودمنة باسم إيراخـت زوجة ملك الهند، فتشابـه الاسمين له دلالته، والعقـدة فيهما واحدة، وتقـوم على فرحة الملك لوجود زوجتـه على قيد الحياة، بعد أن كان قد أمر بقتلها فى لحظة غضب.

- وفى كلا العملين يقوم المضمون على وفاء الأصدقاء فى المحنة والغيرة بين رجال الحاشية، التى تدفع إلى التآمر من أجل الاستئثار بالقرب من الملك.

ويعترف الباحث بأنه مع ثبوت العلاقة بين العملين، فإن منهجا للبحث أكثر عـمقـا كان يقـتضى الرجـوع إلى النص الأصلى لمرزبان نامـه المكتـوب باللهجـة الطبرستانية، ومعرفة تلك اللهجة، وهو ما لم يتوافر فى حالة الكتاب المذكور .

وينتقل بعد ذلك إلى دراسة أشكال التأثيـر العربى فى ترجمتى مرزبان نامه. ويبدأ بترجمة الوراوينى، ويلاحظ أولا إغفال هذا الكاتب لذكر مصادره العربية فى المقدمة التى وضعها للترجمة، مع أن عـمله ينطق فى كل صفحة منه بمدى معرفته العمـيقة بالعـربية وتأثره بهـا، من خلال استـشهاده الأمـين بنصوصهـا من قرآن وأحاديث نبـوية وأمثال شعـرية ونثرية، واقتبـاسه منها واستلهـامه إياها. ومن ثم يتتبـع مظاهر تأثره بالعربية فى الأفكار والصور، تلـك التى نقلها مباشـرة، فبدت على شكل اقتبـاسات تنبئ عن مصدرهـا بسهولة من الأحاديث النبـوية والأشعار والأمثال. وتلك التى لم ينقلها مباشرة، واكتـفى باستيحائها وتقليدها. ومن خلال

الأمثلة التى يعـرضها ينوه بطريقـة الكاتب فى توظيف الفكرة المأخوذه من العـربية وإثراء النص بها ومع ذلك فهناك الاستثناءات:

فقد ترد الفكرة العربية أحيانا مقحمة على النص الذى لايحتاج إليها، وتبدو كما لو كانت لمجرد المباهاة أو الاستعراض بمعرفتها. وقد تكون عبارة عن مثل سائر من الشعـر أو النثر منقـول حرفيا إلـى الفارسيـة، وضعه المؤلف على لسـان أحد شخـوص حكاياته ،دون أن يراعى مناسـبتـه للسيـاق أو ظروف القائل. وأحـيانا يضيف المؤلف إلى النقل الحرفى لها قدرا من التفـصيلات التى لا تذهب بها بعيدا عن معناها الأصلى فى العربية، وفى جميع الأحوال كان ذوق العصر يرحب بهذه الطريقة فى الأخـذ عن العربيـة ـ الأم الوصية على الفـارسيـة فى الفترة مـوضوع الدراسة على حد تعبير الباحث، ويعدها دليلا على ثقافة الكاتب، التى يقوم على أساسها. ويشبه هذا الأخـذ من بعض الوجوه ما كان يفعله الأدباء الأوروبيون من حشو مؤلفاتهم بالاستشهـادات المأخوذة من اللاتينية واليونانية، مع فارق أنها تأتى فى عمل الوراوينى بصورة ثابتة ومنتظمة.

ويورد الباحث أمثلـة متعددة للصور التـشبيهيـة والاستعارية التى اسـتعارها الكاتب الفـارسى من العربية، وتحـمل أثر الخيـال عند العرب. ويرى أنهـا صورة مبتذلة الاستعـمال شائعة فى الكتابات العربية التقليدية، ونقلها الـكاتب بتعبيراتها وقوالبها الخاصة بها، ومن ثم بدت فى مجموعها شاحبة فاقدة للأصالة والابتكار.

ولكنه يعـترف مع ذلك للكاتب الفـارسى بغزارة الصور وخـصوبة الخـيال، ولكتابه بالتميز بين الأعمال الأدبية في اللغة الفارسية، حتى ليعد من عيونها.

وعن التأثير العـربى فى اللغة والأسلوب ـ يشير البـاحث إلى مهارة الكاتب فى استـعمال المفـردات العربية التى غـزت النص بغزارة، مـابين تجريدية وحسـية وتصويرية. ويقـدم الإحصاءات والأمثلة الخاصـة بكل نوع منها، واستـعمال نظام الجملة العربية لصيـاغة جمله وتراكيبه الفارسية. واستعـماله جمع التكسير والمؤنث باطراد لجمع الكلمات العربية، واستعارته لتـراكيب ومفردات عربية بنفس حركاتها الإعرابية. واستعمال التركيب العربى فى معنى المفرد . . بالإضافة إلى ظواهر عدة ناتجة عن تأثير النحو العربى، مثل حذف الفـعل من الجملة الفارسية، اعتمادا على

ذكره قبلا فى السياق، واستعمال الحال والمفعول المطلق والفعل المساعد أخذ مترجما إلى الفارسية.

ويصل الباحث أخيرا إلى نهاية رحلته بتناول الترجمة الثانية لمرزبان نامه التى أعدها محمد بن غازى فى أواخر القرن السادس الهجرى، بنفس المنهج الذى تناول به ترجمة الوراوينى، فهو يتحدث عن الكاتب، ورغبته فى تأليف كتاب يحتذى فيه ترجمة أبى المعالى نصر الله لكتاب كليلة ودمنة، ويتفوق عليها فى نفس الوقت. وأنه وجد فى «مرزبان نامه» القديم ضالته المنشودة، فعكف عليه يترجمه، أو بالأحرى يعيد تأليفه. فغير عنوانه إلى «روضات العقول» وأضاف إلى فصوله العشرة فصلا جديدا، وأجرى تعديلا فى ترتيب الفصول، ودفع به فى اتجاه التأثر بالعربية، وفى مقارنة بين ترجمتى الوراوينى وغازى يخلص الباحث إلى أنهما عملان متشابهان، يجمع بينهما الأسلوب الفنى الحافل بكل مايعكس الخيال العربى من تشبيهات وصور ومحسنات. حتى أنهما ليقعان أحيانا على الصورة أو الحلية اللفظية الواحدة. ويفترقان فى أن صاحب مرزبان نامه كثيراً مايزين عبارته بنص من العربية، يستمد منه بعض الصور والأفكار التى لاتخلو من أصالة. على حين لايلجأ صاحب روضات العقول إلى هذه الطريقة إلانادرا، فهو إما أن يقتبس الصورة دون أن يذكر النص الذى أخذت منه، أو يذكر النص ولايحاول أن يستمد منه الصورة والفكرة، كما يفعل الأول. ويفترقان كذلك فى أن النصوص الشعرية للاستشهاد وتجميل العبارة، أكثر ورودا فى مرزبان نامه منها فى روضات العقول، كما أن الحكايات المتداخلة كثيرا ماتأتى أكثر بسطا وطولا فى الكتاب الأول منها فى الثانى.

وعلى صعيد آخر يظهر تأثير النحو العربى بصورة أقل فى «روضات العقول» إذ إنه يكاد ينحصر فى ظاهرة حذف الفعل اعتمادا على السياق أو على فهم القارئ. ويبدو المؤلف فيما عدا ذلك داعية مخلصا للمحافظة على قواعد النحو الفارسى فى مواجهة التأثير القوى للنحو العربى. ومن القواعد التى دعا إلى عدم الخروج عنها، وطبقها بالفعل فى كتابه قاعدة عدم المطابقة فى التأنيث بين الاسم المؤنث وصفته. ويبدو أن التأثير العربى كان قد قضى عليها نهائيا فى عصر الكاتب فتراه يلح عليها ويسخر من الذين يحرصون على المطابقة، خضوعا منهم لهذا

التأثيـر. ومع ذلك اضطر هو نفسه، بسبب قـوة الاستعمـال السائد إلى أن يؤنث الصفـة فى بعض المواضع من كتـابه. وإن كانت نفـسه تنبو عـن ذلك، على حد تعبيره.

ومن الملامح الأخرى للعملين:

إن صاحب «روضات العـقول»، مثله فى ذلك مثل صـاحب «مرزبان نامه» يحرص على جـمع الكلمات العربيـة بصيغة الجـمع العربية (جـمع المؤنث وجمع التكسير) ، ونادرا مايجمعها بالألف والنون علامة الجمع فى الفارسية.

وعلى الرغم من تحـفظ صاحب الروضـات تجاه سيـطرة النحو العـربى فإن كتابه يبدو مـشبعا بالكلمات العربية، وتبدو نسـبة ورود هذه الكلمات فى روضات العقول أعلى بكثير منها فى مـرزبان نامه. ففى حكاية (الضحاك) بالكتاب الأول ـ على سـبيل المثـال ـ وصلت النسبـة إلى ٣٩٪، بينمـا لم تتجـاوز ١٧٪ فى نفس الحكاية من الكتاب الثانى.

وفى مـرزبان نامه لا توجـد مقـدمات فى بداية الفـصول. فـالمؤلف يدخل مباشرة فى الحكاية الرئيـسية للفصل، على حين يمهد لها بمقدمـة طويلة نسبيا فى الروضات، أشبه بتلك التى توجد فى ترجـمة نصر الله لكليلة ودمنة، تقليدا لابن المقفع، مع فارق الإطناب والزينة اللفظيـة. وعلى العكس يحرص صاحب مرزبان نامه على تقليد الطريقة العربية التى يطلب فيـها المتحدث إلى مخاطبه أن يسوق له حكاية فى سياق القـصة: جون بود أن دستان؟ وهى تـرجمة للتعبـير العربى على لسان كليلة: «وكيف كان ذلك؟».

وفى ختام المقـارنة بين مرزبان نامه وروضات العقول ـ يقـوم الباحث بمقارنة منهجيـة بين العملين فيمـا يتعلق بمحتواهمـا من الحكايات. ويخلص منها إلى أن الحكايات الفـرعيـة المدرجة فى الحكايـة الرئيسـية لكل فـصل ليست مـتحـدة فى النصـين. فبعض الحكـايات يوجد فى أحدهـما دون الآخر. وهذا فى رأيه يـمثل الاختلاف الأساسى بين الكتابين . .

وإلى هنا تنتهى الـرسالة بأجزائهـا الثلاثة التى تقع فى ٥٣٠ صفـحة + ٣٥ صفحة للملاحق والمراجع والفهارس . .

وبعد، فلعل هذا العرض الذى يسير فى اتجاه التلخيص، قد استطاع أن يقدم صورة أقرب إلى الدقة لهذه الرسالة الجادة التى أعدت فى بداية الخمسينيات، ومع ذلك لاتزال تحتفظ بقيمة علمية أصيلة، على كثرة البحوث التى تلتها فى ميدانها، جديرة بأن تكون محل نظر كل باحث يهتم بالعلاقات بين الآداب. وذلك لأنها ليست مجرد بحث موسوعى شامل فى بابها فحسب، ولكنها إطار وتحليل للرؤية النقدية المقارنة، وإسهام حقيقى رائد فى مجال الأدب المقارن. ظل إلى الآن حبيس المخطوط واللغة الأجنبية التى كتب بها، بالرغم من «تسرب» خلاصته إلى أعمال المؤلف المطبوعة، وخاصة كتابه الشهير «الأدب المقارن» ولعله قد آن الأوان لأن تنال هذه الرسالة حقها من الذيوع والانتشار واهتمام البحث العلمى بها.

محمد غنيمى هلال
عطاء متميز فى النقد الأدبى الحديث

الدكتور شفيع السيد (*)

ـ ١ ـ

كثيرٌ هم أولئك الذين كتبوا فى النقد الأدبى الحديث، وفتحوا نافذة عربية أشرفنا منها على نظريات هذا النقد، وآراء أعلامه وفلاسفته، لكنى أحسب أن نفرا قليلا جدا من هؤلاء الباحثين والنقاد ـ فى طليعتهم محمد غنيمى هلال ـ هم الذين بذلوا جهدا شاقا، وثابروا على العمل، وامتلكوا أدوات البحث فى هذا الحقل امتلاكا حقيقيا، فكان عطاؤهم سخيا، وخلفوا آثارا عظيمة لاتنسى على مر الأيام.

ولعلى لا أتجاوز الصواب إذا قلت إن ناقدا جادا، ودارسا للنقد الأدبى فى ثقافتنا العربية، لايمكنه أن يغضى الطرف عما قدمه أستاذنا الجليل فى هذا المجال.

وإيمانا منى بهذه الحقيقة، يحاول هذا البحث ـ فى تواضع ـ أن يلقى بعض الضوء على هذا الذى قدمه غنيمى هلال فى حقل النقد الأدبى الحديث. كيف أفاد منه فى بناء شخصيته النقدية؟ وكيف استوعبه وقدمه لأبناء العربية؟

لا أدعى ابتداء، أن غنيمى هلال كان رائدا فى الاتصال المباشر بالنقد الأدبى فى الغرب، والاطلاع عليه فى مصادره، فقد سبقه على الدرب عدد من الكتاب والنقاد منذ أوائل القرن العشرين. ولعل من الأعمال المبكرة فى هذا الصدد كتاب روحى الخالدى «علم الأدب عند الإفرنج والعرب» الذى صدر عام ١٩٠٤، ثم تلاه بعد عامين كتاب قسطاكى الحمصى «منهل الوراد فى علم الانتقاد» الذى صدر فى جزأين بالقاهرة عام ١٩٠٦.

لكن الكتابين لايقدمان فى الواقع أصول النقد الأدبى الحديث بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، فكل مافيهما شذرات قليلة من آراء بعض النقاد الغربيين، يشير إليها

(*) أستاذ البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم.

كل منهما فـى عجالة، مختلطة ببـعض ماجاء فى النقد العـربى حينا، ودون وعى دقيق بمـفاهيم المصطلحـات النقدية حـينا آخر، غـير أن ذلك لاينال من جـهد كل منهما، ودوره ـ فى إطار المرحلـة التاريخية ـ فى تنبيـه الأذهان إلى لون من المعرفة النقدية، يخـتلف قليلا أو كثيـرا، عن النقد العربى الذى كـان قد توقف، منذ زمن طويل، عند حدود الموروث من عصور سابقة.

وفى أوائل العـشرينيـات ظهر كتـاب آخر فى الميـدان، وهو كتـاب «مقـدمة لدراسة بلاغة العرب» لأحمد ضيف[1]، وهو كتاب سيئ الحظ، لم يحظ بما يستحق من شـهرة، على الرغم من أنه كـان خطوة مـتقـدمة فى ذلك الوقت، وربما كـان السبب فى ذلك يرجع إلى ظهوره أصلا داخل أسوار الجامعة، وتلبية لحاجة طلابها الذين كان يقـوم بالتدريس لهم، فـارتبط الكتاب بالدراسـة الجامعـية، ولـم يتح له الانتشـار بين القراء خارجـها، وربما كان عنوانه نفـسه مسـئولا عن ذلك فلم يكن ليدور بذهن أحـد ممن يقرأ هذا العنوان أويسمـعه ـ بما فيه من كلمـة «بلاغة» ذات المدلول التراثى ـ أن مـحتواه سيـتناول نظريات فى النقد الأدبى، فضـلا عن النقد الحديث فى أوروبا.

إلا أن المؤلف أراد من البلاغة الإبداع فى فن القول، وليس معناها التقليدى الموروث، أوبعبـارة أخرى أراد منها «الأدب»، فـالكتاب يدور حول كـيفيـة دراسة الأدب العربى، وتلك هى المهمة التى يضطلع بهـا النقد الأدبى؛ والموضوعات التى عرض لها بالفعل تدخل فى إطار النقد الأدبى، وتعد جزءا من قضاياه.

ومع أنه كان خطوة متقدمة، على طريـق الاتصال المباشر بالنقد الحديث فى الغرب، كـما قدمنـا، فإن ماقـدمه من آراء النقاد ونظرياتـهم كان محـدودا بحدود فرنسا وحدها، ولـم يتـجاوزها إلى غيرها من الأقطار الأوروبية؛ فتتـبع حركة النقد الأدبى فـيهـا بدءا من رونسـار فى القـرن السـادس عشـر (١٥٠٤ ـ ١٥٨٥) إلى بوالو[2] فى القرن السـابع عشر (١٦٣٦ ـ ١٧١١) ثم هيـبوليت تين [3] فى القرن

(١) تخرج فى دار العلوم سنة ١٩٠٩، وأوفدته الجامعة المصرية فى بعـثة دراسية إلى فرنسا، فحصل على دبلوم فى الآداب من جـامعـة باريس سنة ١٩١٤، ودكـتوراه فى الآداب سنة ١٩١٧. انظـر تقويم دار العلوم إعـداد محمد عبدالجواد ص١٦٤.

(٢) انظر مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص١٠٠.

(٣) انظر السابق ص ١١٨.

التاسع عشر (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) ونظريته فى رد التفاوت بين الأدباء إلى عوامل البيئة، والعصر، والجنس، ثم برونتيير [١] فى القرن نفسه (١٨٤٩ـ ١٩٠٧) ونظريته فى تطور الأجناس الأدبية، على غرار تطور الأجناس فى الكائنات الحية، وينتهى به المطاف إلى الانطباعية والتأثرية بزعامة جول لمتر [٢] المتوفى عام ١٩١٤.

إسهام الكتاب إذن فى النقد الحديث إسهام جزئى محدود، لكنه جهد عظيم سابق لأوانه، كما نوهنا، ولاسيما إذا وضعنا فى الاعتبار ظروف التطور الثقافى والحضارى التى ظهر فيها، فالاحتكاك الثقافى بالغرب لم يكن قد نضج بعد، وكان مايزال فى بداية الطريق، ودارسو النقد الأدبى من الطلاب فى الجامعة الوليدة، والمشتغلون به خارجها جميعا فئة قليلة. وفى الوقت نفسه لم يحدث من التطور فى الإبداع الأدبى العربى ما يستوعب تلك النظريات النقدية الجديدة التى تبدو غريبة على ما استقر فى البيئة العربية من مفاهيم أدبية تقليدية.

يقتضينا السياق أن نشير كذلك إلى كتابين [٣] آخرين أدليا بدلوهما فى هذا المضمار، وكلاهما ثمرة التدريس بالجامعة أيضا. هذان الكتابان هما: «أصول النقد الأدبى» لأحمد الشايب سنة ١٩٤٠، و«النقد الأدبى» لأحمد أمين سنة ١٩٥٢.

أما الشايب فكان اهتمامه منصبا على الأسس والقضايا العامة، دون الاتجاهات والمذاهب النقدية التى عرفها النقد الأدبى فى أوروبا منذ القرن الثامن عشر؛ ولهذا جاءت معالجته فى صورة عرض عام لها، وتقديم لما قيل فيها من آراء، حسبما فهمها واستخلصها هو، مع النص حينا على رأى هذا الناقد أو ذاك فى معرض التأييد أو الرفض، دون فصل بين قديم وحديث. وفى هذا قد يجمع فى الموضوع الواحد بين آراء النقاد العرب والنقاد الغربيين المحدثين؛ فالموضوعات

---

(١) انظر السابق ص١٤٣.

(٢) انظر السابق ص ١٥٠.

(٣) لايدخل فيما نحن بسبيله كتاب «النقد الأدبى أصوله ومناهجه» لسيد قطب الذى صدر سنة ١٩٤٥، فلم يكن هم سيد قطب تقديم نظريات النقد الأدبى فى دراسة علمية موثقة بالأسانيد، ولادراسة التفكير النقدى الحديث وتطوره فى الغرب، بقدر ماكان معنيا بتقديم رؤيته الخاصة لطبيعة التجربة الأدبية، وعناصر العمل الأدبى، والمناهج التى يمكن أن تتبع فى نقده، وهى رؤية تكونت عنده من قراءاته المستفيضة فى كتب النقد الأدبى، وممارسته للإبداع الأدبى فى الشعر والقصة، وحسه الأدبى العالى، وتجاربه الكثيرة فى نقد الأعمال الأدبية وتحليلها، ولاغرو أن يعد كتابه هذا رائدا فى بابه.

تدرس فى ذاتها، أى بماهى متعلقة بالنقد الأدبى، باعتباره نشاطا ذهنيا وجدانيا للإنسان فى أى مجتمع وفى أى عصر.

ولاشك أن الشايب قد أفاد فيما عالج من موضوعات من دراسته فى أوروبا، ولعله كان من أوائل الذين ذهبوا إلى تقسيم مادة الأدب إلى عناصر أربعة: الخيال، والعاطفة، والفكرة، والأسلوب. فى حين أن الذى وصل إلينا عن نقاد العرب القدماء أنهم اقتصروا على عنصرين فقط هما اللفظ والمعنى، وزادوا فى الشعر، الوزن والقافية. واللفظ والمعنى يقابلهما هنا الأسلوب والفكرة، أما العاطفة والخيال فلم يرد لهما ذكر عندهم.

ومع ذلك فأنت تراه ـ فيما يتصل بمفهوم النقد الأدبى ووظيفته ـ أقرب إلى روح القدماء إذ ينزع مثلهم إلى اعتباره تقييما وحكما على النص الأدبى [١] دون التفات كبير إلى ضرورة تعليل الأحكام وتفسيرها، وهو مايتحقق بها للنقد الأدبى قدر من الموضوعية يقترب بها من العلم، بقدر مايبتعد عن مجرد التذوق. ولما كان الشايب لم يتخلص بعد من فكرة سيطرة الذوق على النقد الأدبى، فقد انتهى ـ بعد إيراد اعتراضات القائلين بانتفاء موضوعية العلم عن النقد الأدبى، والردود على هذه الاعتراضات ـ انتهى إلى القول بأن «النقد الأدبى يقف موقفا وسطا بين العلم والفن بمعناهما الدقيق، أو هو فن منظم، لأن طبيعة العلم التى تسيطر على الجزئيات مستقصية، ثم تستنبط من ذلك قوانين عامة حاسمة لاسلطان للذوق الشخصى عليها ـ هذه الطبيعة تخالف الواقع فى النقد الأدبى، الذى يصطدم دائما بهذه الأذواق المتباينة والعبقريات الكثيرة، والفنون الأدبية المختلفة، التى لايشملها قانون عام» [٢].

ويؤسس على ذلك نتيجة مؤداها أنه إذا كان النقد الأدبى شيئا بين العلم والفن، فيه من كل حظ، فإن من الطبيعى «أن تكون دراسته كذلك وسطا بين جمال الفن ودقة العلم، وليس من المنتظر أن نضمن لها اللذة دائما، لأن طبيعة النقد ليس فيها روعة الخيال، وهزة العاطفة التى نظفر بها عند قراءة الأدب ذاته،

---

(١) من أقواله فى هذا الصدد، النقد الأدبى هو «تقدير النص الأدبى تقديرا صحيحا وبيان قيمته ودرجته الأدبية» أصول النقد الأدبى مكتبة النهضة المصرية الطبعة الرابعة ١٣٧٣ ـ ١٩٥٣، ص١١٦.

(٢) أصول النقد الأدبى ص١٦٥ ـ ١٦٦.

أما تحليله وتعليلـه فقد يصرفنا عن الاستمتـاع بما فيه من سحـر وجلال. نعم إن بعض النقاد يحاول أن يكتب بأسلوب رائع جذاب يخـفف من هذه القسوة العلمية التى يقتضيها الـنقد، وتستدعيها الأمانة فى العرض والتفسـير، ولكن ذلك قد يبعد به عن مهـمتـه قليلا، فليـحذر الناقد القـصور الناشئ عن جـفوة العلم، وقـسوة المنطق، بقدر مايحذر التقصير رغبة فى روعة الأسلوب وجمال التخييل»[١].

وفى رأينا أن الشايب استـرسل فى كلام نـظرى فأبعد، وغـامت دلالة كلمة «العلم» فى استرساله هذا، فلم يتحدد المراد منهـا فهو يتحدث عن «جفوة العلم»، «وقسـوة المنطق» اللتين تتنافـيان مع «روعة الخـيال»، و«هزة العاطفـة» فى العمل الأدبى، وكأن الـعلم الذى يعنيه هو العلم الرياضـى بقواعده الذهـنية التجـريدية، وهذا النوع من العلم لـيس هو المراد فى سـياق الحـديث عن النقـد الأدبى، وإنما المقـصود به قـدر من الموضوعـيـة فى تحليل النص، مصـدرها الرجـوع إلى بنيتـه اللغوية، والأدوات الفنية التى تشكل منها وتأثيرها فى إنتاج الدلالة.

ثم إن الممارسة النقدية التى يتولاها ناقد بصـير متمرس بأدواته، مسيطر على لغته تأتى نصـا إبداعيا لايقل فى جمـاله عن النص الأدبى المنقود ذاته، فى الوقت الذى تحتفظ فيه بموضوعية التحليل والتفسير إلى حد كبير.

ومهما تكن ملاحظتنا على رأى الشـايب فى كون النقد الأدبى علما أو فنا. فقد كان رأيه واضحا لا لبس فيـه، فى حين اضطرب موقف أحمد أمين فى المسألة وبدا غيـر مسـتقر على رأى واحـد، فهو مـا إن يصف النقد بأنه عـلم فى قوله : «والنقد الأدبى يخضع لقواعد خـاصة كما يخضع كل علم»[٢]، وقوله : « والنقد الأدبى ككل علم ناشئ عن ملكات خاصـة تنمو بالتربية والـتمرين»[٣]، حتى يأتى فى الصـفحـة التـالية مـباشـرة، لينتـقض هذا الرأى، ويصف النقـد بأنه فن، إذ

(١) السابق ص ١٦٧.

(٢) النقد الأدبى، النهضة المصرية، الطبعة الخامسة ١٩٨٣ (ص٢).

(٣) السابق، الصـفحة نفسهـا. ويتفق رأيه هذا مع ماذهب إليـه من أن الغرض من دراسة النقد الأدبى مـعرفة القواعـد التى نستطيع بها أن نحكم على القطعـة الأدبية أجيدة، أم غـير جيدة، فـإذا كانت جيدة أو رديئـة فما درجتها من الحسن أو القبح، ومعرفة الوسائل التى تمكننا من تقويم مايعرض علينا من الآثار الأدبية» ص١.

يقول: «وإذ كان النقد الأدبى فنا وجب أن يخضع لكل قوانين الفن. فهناك قواعد أصلية تشترك فيها كل الفنون ومنها الأدب»[1].

ثم مايلبث أن يعود فى موضع لاحق ليضع النقد فى مرتبة بين العلم والفن، وإن كان أقرب إلى الأول منه إلى الأخير؛ يقول تعقيبا على ماذهب إليه من أن قدرا من معرفة حياة الفنان لازم لفهم ماصدر عنه من فن: «والنقد بهذا الشكل، أقرب إلى العلم منه إلى الفن، فهو يقرر القواعد النظرية أكثر مما يبين طريقة استخدامها، ويوضح النظريات التى يمكنك أن تعرف بها القطعة الفنية ومقدار جودتها، ولكن لايتعرض كثيرا لتدريبك وتبين الطرق العملية لتكون فنانا»[2].

وفى موضع رابع نراه يرجع عوده على بدئه إذ يقرر أن النقد علم ثم يضيف إلى ذلك، أنه«محفوف بصعاب كثيرة، وأن هناك نواحى لايمكن وضع قواعد لها كالشخصية المختلفة للأدباء، وقواعد يمكن وضعها وتطبيقها على الأدب عامة، كما يمكننا القول هنا أن علم النقد يريد أن يخرج بالنقد من أن يكون مجرد استحسان أو استهجان لايستند على تعليل. فكل ما كان مبنيا على ذوق الناقد وحده، ومجرد ادعائه أن هذا بليغ، وهذا غير بليغ، لأنه يتذوقه، أو لايتذوقه، واكتفاؤه أن يصوغ عباراته بالاستحسان والاستهجان فى قالب جميل، كما يفعل عبدالقاهر الجرجانى، وأبو هلال العسكرى فى كثير من المواضع - كل هذا ونحوه لايفيدنا كثيرا فى موضوعنا، ولايصح أن يعد من علم النقد»[3].

وإن دل هذا الاضطراب على شيء فإنما يدل على أحد أمرين، إما غياب التفرقة الواضحة بين دلالتى العلم والفن، عند أحمد أمين. فكلاهما عنده بمعنى واحد وعلى الأقل كلاهما شبيه بصاحبه شبها تاما؛ وإما أن مفهوم النقد الأدبى نفسه غير واضح تماما فى ذهنه.

وخلافا لأحمد الشايب، عُنى أحمد أمين بالنقد الحديث فى أوروبا ، مفرداً

(١) السابق ص ٣.

(٢) السابق ص١٠.

(٣) السابق ص١٥.

له وللنقد العربى، الجزء الثانى من كتابه، بيد أن تقديمه لكليهما كان تقديما تاريخيا. أضف إلى ذلك ـ فيما يتعلق بالنقد الأوروبى ـ توجيه مسار الحديث عنه طبقا لانتماءات إقليمية، وليس تبعا لتشابه الاتجاه، ووحدة المذهب، فهى دراسة تفتقد الرؤية الكلية الشاملة التى ترصد فلسفة جمالية ماعند ناقد فى أحد الأقطار ثم تتعقب تطورها عند ناقد أو نقاد آخرين فى قطر آخر، وهكذا، ومن ثم جاءت الدراسة فى مجملها سردا لأفكار ونظريات مستقل بعضها عن بعض، تتعلق تارة ببعض المذاهب الأدبية والنقدية، مثل الكلاسيكية الحديثة (الجديدة) والرومانتيكية، والرمزية؛ وتدور تارة أخرى حول بعض المشاهير من النقاد فى هذا القطر أو ذاك.

وسبب ذلك أن أحمد أمين لم يرجع ـ كما صرح فى المقدمة ـ إلى مصادرموضوعه فى لغتها الأصلية، وإنما اعتمد على ماترجمه له بعض الدارسين عن الانجليزية، وكثير من هذه المترجمات من كتب الموسوعات غير المتخصصة، كدوائر المعارف. ومن المؤكد أن خبرة المتخصص الذى يتقن لغة أجنبية ما بمصادر موضوعه فى هذه اللغة، تفوق كثيرا خبرة المتخصص الذى لايتقن تلك اللغة.

ـ٢ـ

فى ضوء ماتقدم تبدو قيمة ماقدمه غنيمى هلال فى النقد الأدبى الحديث، بكتابه المسمى بهذا الاسم، والذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٨ باسم «المدخل إلى النقد الأدبى الحديث» ومقالاته التى ظهرت فى بعض المجلات الثقافية، ثم جمعت بعد ذلك فى كتب. وتتجلى هذه القيمة منذ نقطة البداية التى انطلق منها؛ فحتى منتصف القرن العشرين، وربما إلى مابعد ذلك، لم يكن مفهوم النقد الأدبى بمعنى إضاءة النص، واستكشاف دلالاته ومعطياته الفنية، قبل أن يكون تقييما، قد استقر تماما بين الدارسين.

وكان أمر موضوعيته واقترابه المتزايد من العلم، واصطناعه لمناهجه مسألة لاتزال موضع شك وجدل، بل إن الاعتقاد السائد، وخاصة لدى كثير من نقاد الصحافة الأدبية، أنه حرفة عمادها الذوق والدربة، وليس علما من علوم الدراسات الأدبية، تتنوع نظرياته وفلسفاته.

وكان غنيمى هلال على وعى بذلك، فشرع قلمه لتوضيح مفهوم النقد الأدبى، وتأكيد موقعه بين فروع المعرفة الإنسانية، وذهب إلى أنه يُعنى «بالكشف عن جوانب النضج الفنى فى النتاج الأدبى، وتمييزها مما سواها، عن طريق الشرح والتعليل، ثم يأتى بعد ذلك الحكم العام عليها».[(١)]

ويؤكد غنيمى هلال الأهمية البالغة لشرح الأحكام النقدية وتعليلها، حين يقرر أن الذى يتصدى للعمل الأدبى بالدراسة والتحليل يعد ناقدا، إذا قدم تبريرا فنيا لحكمه، ولو كان ذلك الحكم خاطئا؛ فى حين أنه ليس ناقدا إذا أكتفى بإصدار الأحكام دون تعليل، حتى لوجاء حكمه صوابا، وما أشبهه فى هذه الحال ـ كما يقول الناقد الفرنسى سانت بيف ـ بالساعة الخربة تكون أضبط الساعات فى وقت من الأوقات، ولكن لايلبث أن يتكشف زيفها فى لحظات [(٢)].

والنقد الأدبى فى هذا الإطار ليس مجرد ممارسات تطبيقية لارابط بينها، ولانظام يجمعها، ولارصيد ترتكز عليه من الأسس والنظريات، وإنما هو علم من العلوم الإنسانية يتألف من شقين؛أحدهما نظرى، والآخر عملى تطبيقى. والجانب الأول ضرورى للثانى، فالنقد لايثمر ثمرته إلا بتقويم للعمل الأدبى صادر عن نظريات تبين عن الملتقى العام للمعارف الجمالية اللغوية فى تاريخ الفكر الإنسانى[(٣)].

ومع التسليم بهذه الحقيقة يبقى إطلاق مصطلح «العلم» على «النقد الأدبى» كما ذهب غنيمى هلال، على سبيل القطع، أمرا مثيرا للتساؤل؛ لما يبدو من تعارض بين ماتقتضيه دلالة «العلم» من وجود قواعد محددة، ومعايير ثابتة؛ وماعليه الحال فى «النقد الأدبى» من عدم وجود أمثال هذه القواعد والمعايير المنضبطة لتقاس بها الأعمال الأدبية، فيحكم لها أو عليها. وقد كانت هذه الحجة هى سند القائلين بأن النقد الأدبى ليس علما؛ لأنه محكوم بالذوق، والأذواق تختلف باختلاف الأفراد والبيئات. فماذا إذن عند غنيمى هلال جعله يلغى هذا التعارض، ولايلتفت إليه؟

---

(١) النقد الأدبى الحديث. نهضة مصر، ص٩.

٢) النقد الأدبى الحديث. نهضة مصر، ص١٠.

(٣) انظر السابق ص٩.

يمكن تفسير موقفه، فيما نرى، فى تحديده لدلالة كلمة «العلم» من جهة، وجلائه لدور الناقد وثقافته وأدواته التى يستعين بها من جهة أخرى. فكلمة «العلم» فى العصر الحديث أصبحت مصطلحا خاصا بالعلوم الأساسية كالكيمياء والطبيعة والفلك والرياضيات، والنبات، والحيوان، والتطبيقية كالطب والهندسة والزراعة وما إليها. لكنها فى أصل دلالتها تطلق على مجموع أصول ومسائل كلية تجمعها جهة واحدة فتشمل إلى جانب هذه العلوم، طائفة أخرى من العلوم تعرف باسم العلوم الإنسانية أو النظرية، كالفلسفة والاجتماع، والاقتصاد، وعلم اللغة، وعلم الشعر، وعلم الخطابة. فالنقد الأدبى داخل فى «العلم» بهذا المفهوم، وليس بمفهوم العلم التجريبى، أو التطبيقى، ويجرى فيه مايجرى فى سائر العلوم الإنسانية من اختلاف، منشؤه تباين الاجتهادات، ورؤية الموضوع الواحد من جوانب متعددة، وليس اختلافا بالخطأ والصواب، كما هو الحال فى العلوم التجريبية، من حيث إن الحقيقة فيها ذات وجه واحد، لايحتمل التعدد، فموافقتها تعنى الصواب، والخروج عليها يعنى الخطأ. أما فى مجال العلوم الإنسانية فلا مجال فيها للقول بحقيقة واحدة.

وهكذا لاتتناقض نظريات النقد الأدبى، بل تتلاقى، ويكمل بعضها بعضا إذا نظرنا إلى الأدب من جوانبه المختلفة، وعلينا أن نؤمن فى النقد الأدبى، بفلسفة تعدد الأسباب للشىء الواحد، «فقد يرجع الخلاف إلى تعدد جوانب موضوع المناقشة، ومادة ذلك الموضوع، أو إلى الأقيسة المنطقية التى يخضع لها كل جانب من هذه الجوانب. فالأدب ـ بوصفه موضوع النقد ـ تتعدد جوانب مادته؛ فقد ينظر إليه بوصفه نتاجا فنيا وكفى، أو إلى الجمهور الموجه إليهم ذلك الأدب. وأثرهم فيه، أو سلبيتهم تجاهه، أو إلى الأديب نفسه فى سلبيته أو إيجابيته فى أدبه ومجتمعه [1]».

ويرتبط بذلك أمر آخر، يعد نتيجة أو انعكاسا لما سبق، وأعنى به اختلاف نظريات النقد الأدبى باختلاف العصور، ومطالب المجتمعات والأدباء، وتغيرها من عصر إلى عصر؛ وهذا هو تفسير مانرى من اختلاف بين نظرية الشعر عند أرسطو ـ مثلا ـ فى أصولها وتقاليدها، وغايتها الفنية، ونظرية الشعر لدى النقاد العرب، فى

(١) النقد الأدبى الحديث ص١٤.

ضوء إدراكهم لرسالة الأدب فى المجتمع العربى القديم؛ «وقد عاشت نظرية «الفن للفن» فى عصر ضاق فيه الأدباء بجمهورهم، فانصرفوا عنه يائسين من إصلاحه، ورأوا أن الأدب يجب أن يتجه إلى الخاصة، لا إلى الجمهور، ونشدوا فيه متعة نفسية موقوتة، تمثل فيها السخط على مايسود المجتمع من شرور، وكان فى هذا السخط نفسه معنى الطموح إلى إصلاح الجمهور، كى يشارك الأدباء مشاعرهم؛ وكانت مثالية الرومانتيكيين قريبة من فلسفة الواقعيين فى أهدافها الاجتماعية وآثارها، على اختلاف فى ميادين النشاط الأدبى وجمهوره، تبعا لاختلاف العصر واتجاهاته» [1]. «ويتبع ذلك بالضرورة ألا تؤخذ قواعد النقد الأدبى ومبادئه على إطلاقها، بل توضع فى إطار بيئتها التاريخية، وطبيعة ماعالجت من مسائل، واستهدفت من غاية، فهى قواعد مرنة ليس لها طبيعة الإلزام، وهى فى ذات الوقت، ذخيرة خصبة يستهديها الأديب ويفيدمنها ، لكنها لاتكفى لخلق الأدب أو تكوين الأديب. فالإحاطة بنظريات النقد ومبادئه لاتخلق أديبا أو شاعرا، وإنما لابد من وجود الموهبة الأدبية أولا، ثم لابد لذوى المواهب بعد ذلك من أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم، ويتمثلوها فى ثقافتهم، ويستوحوها. على نحوما، فيما يبدعون من أعمال أدبية، ولاغنى لهم عن قواعد النقد ومبادئه»[2].

النقد الأدبى إذن علم مثل سائر العلوم الإنسانية واللغوية، ليس لمبادئه قوة القوانين، ولاحتمية القواعد التجريبية، لكن لها فى الوقت نفسه سيطرة الوعى التاريخى للفن، فيمكن تجديدها أو تجاوزها، أو التوفيق بين متناقضها، ولكن لايصح تجاهلها. ولاتقتصر المبادئ النقدية ـ فى رأى غنيمى هلال ـ على النظريات التجريدية، بل تشمل كذلك مايصوره عباقرة الأدباء فى أعمالهم، وخاصة رواد المذاهب الأدبية، فهم بأعمالهم الإبداعية الرائدة يوجهون الأدب، ويشقون له طرقا جديدة تتفق ورسالته فى عصرهم، مستفيدين فى ذلك بشكل أو بآخر من سابقيهم، بحيث يمكن القول بأن كل مذهب يقوم على أنقاض سابقه الذى لم يعد ملائما لروح العصر[3].

---

(١) النقد الأدبى الحديث ص١٥.

(٢) السابق ص١٦.

(٣) انظر السابق ص١٦، ص١٧.

ونحن نجد سندا قـويا لما انحاز إليه غنيـمى هلال. من إسباغ صـفة «العلم» على النقد الأدبى، فى تراثنا النقدى، فكثيرا ماتتردد فى كتابات نقاد العرب القدماء عبـارات مثل «علم الشعـر»، و«علم الأدب»، أو توصف «صناعة الشعـر» بأن لها علما كسائر أصناف العلم [1]، وما أشبه ذلك. والمقصود بها جميعا البصر بأساليب الشعر أو الأساليب الأدبية بعامة. والقدرة على تمييز الجيد منها من الردىء، وتلك هى وظيفة النقد الأدبى.

ويعزز غنيمى هلال رأيه فى كون النقد «علمـا» ذا كيان مستقل بالكشف عن عمق ارتبـاطه بالعلوم الإنسانيـة الأخرى، وتواصله معـها، والاسـتعانة بهـا، مثل الفلسفة، وعلوم اللغة، والبلاغة والعروض، وعلم النفس، والتاريخ، فهى جميعا تشترك فى أن كلا منها يتناول جانبا من النشاط الذى يقوم به الإنسان بماهو إنسان.

وفيما يتعلق بارتبـاط النقد الأدبى بالفلسفة حسبنا أن نشير إلى التقـائهما معا فى مهاد فكرى واحد عند اليونان القدماء، إذ كان نقد أرسطو يستمد من ذات النبع الذى تفـيض منه فلسفـته، وإذا كـان قد لقب فـى مجـال الفلسفـة بلقب «المعلم الأول» فـمن حقـه أن يلقب فى النقـد الأدبى بلقب «الناقد الأول» كـذلك. ولم تنفصم عرى الـعلاقة بين النقد الأدبى والتفـكير الفلسفى فى العصـور التالية، بل لعلها زادت وثوقا فـى المذاهب النقدية الحديثة، فكل منهـا يستمد من قيم جـمالية وأصول فلسفـية لاينبغى إغفالها. ولايتـأتى للناقد فى الوقت الحاضر القيام بمـهمته على الوجـه الأكمـل إلا إذا كان على وعى بالاتجـاهات الحـديثـة والمعاصـرة، فى الفلسفة وعلم الجمال.

إن الفلسفـة فى جوهرها بحث عن الحـقيـقة، والنقد الأدبى يسـعى ـ فيـما يسعى إليه ـ إلى اجتلاء صورة الإنسان فى مـحيطه الاجتماعى، من خلال الأعمال الأدبية التى توحى بوسـائل فنية مختلفة، فى القـصة والمسرحيـة بخاصة، بمواطن ضعفه، أو بماله من عواطف عميقة، أو بنواحيه الخفية، فيكشف بذلك عن طبيعة

---

(١) انظر ابن سلام الجمحى، طبقات فحـول الشعراء، تحقيق مـحمود شاكر، السـفر الأول ص٥. وقد وسع قدامة بن جعـفر دائرة «علم الشعر» فقسمـه إلى عدة علوم هى: علم عروضه ووزنه، وعلم قوافيـه ومقاطعه، وعلم غريبـه ولغته ، وعلم معـانيه والمقصد منه، وأخيرا علم جيده ورديئـه. وهذا الأخير هو مايقـوم به النقد الأدبى. انظر نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى. الخانجى ص١٥.

الإنسان فى ذاته، وعن كفاحه فى سبيل تحقيق مصيره، سواء أكان هذا الكفاح ضد الطبيعة، أو ضد قيود مجتمع ما، أو ضد من يقفون فى سبيله من الأفراد؛ إذ فى مثل هذا النقد تتمثل - كما تتمثل فى الأدب - الأفكار الفلسفية حية نابضة معبرة عما يشغل الفكر الإنسانى كله. فى سبيل معرفة مصائره فى هذه الحياة، وهذه الصلة الحق بين الفلسفة، والأدب وفنونه. والنقد هو الذى يكشف عن هذه الصلة. وبهذا يجد الفيلسوف فى الأدب - وخاصة الأدب الحديث - معلومات قيمة تتصل بالإنسان وطبيعته قد لايجدها فى العلوم الأخرى»[1].

وعلاقة النقد الأدبى بعلوم اللغة علاقة لُحمة ونسب. فالأدب الذى هو مادة النقد وموضوعه نشاط لغوى فى المقام الأول، واللغة فيه تستعمل على نحو خاص يتميز عن الاستعمال المتداول فى الحياة اليومية، ولذا فإن كل مستويات الأداء اللغوى من صوتية، وصرفية، وتركيبية، ودلالية يجب أن تكون موضع عناية خاصة من جانب الناقد. وقد زاد اعتماد النقد الأدبى فى العقود الثلاثة الأخيرة على مباحث علم اللغة الحديث، أو الألسنية - كما هى التسمية الذائعة الآن - وتجلى ذلك بوضوح فى البنيوية والأسلوبية ومابعد البنيوية.

ومنذ ظهور عالم اللاشعور على يد فرويد فى مطلع القرن العشرين، و«اللاشعور الجمعى» بعد ذلك بأعوام على يد تلميذه يونج، أفاد النقد الأدبى من ذلك، وظهر اتجاه التحليل النفسى للأدب، وكانت له معطياته التى أفادت منها الاتجاهات النقدية التى جاءت بعد ذلك. ويبدو أن غنيمى هلال لم يشأ أن يعرض فى هذا السياق لتلك العلاقة بين العلمين، اعتمادا على حديثه عن تأثير مدرسة التحليل النفسى فى مفهوم الشعر فيما بعد - فى الباب الخاص بالنقد الحديث [2].

- ٣ -

من المبادئ الأساسية فى التفكير النقدى عند غنيمى هلال إيمانه بجدلية العلاقة بين الحاضر والماضى[3]، فيما يتصل بالنظريات النقدية، فدراسة نظريات النقد فى الماضى منذ أرسطو ذات أثر بالغ فى تنمية خبرة الناقد المعاصر وصقل

---

(١) النقد الأدبى الحديث ص١٢.

(٢) انظر السابق ص٣٥٠ - ٣٥٣.

(٣) انظر النقد المسرحى، نهضة مصر ص٣.

مهارته، من حيث يفيد منها معرفة الطرق المنهجية التى اتبعها النقاد القدماء فى دراسة العمل الأدبى، والوسائل التى استخدموها فى تحليل عناصره، والغايات التى كانوا ينشدونها فى الأعمال الأدبية، ومدى اختلاف هذه الغايات باختلاف العصور والبيئات، «ومنها نتعلم كيف ننظر إلى قواعد النقد ومبادئه، بوصفها وسائل للتحليل والإحاطة بجوانب الموضوعات، لابوصفها مبادئ، أو قوانين مطلقة يلتزم بها الكاتب التزاما لايحيد عنه، كما يلتزم بالعقيدة، إذ هى فى تغير مستمر، تبعا لمايحفها من عوامل. وحياتها فى هذا التغير، فإذا وجدت مسائل جديدة فى الأدب تبعتها مبادئ فى النقد جديدة تعالجها وتقومها»[1].

من هنا كان تحذيره من التعبد لنظرية معينة من النظريات النقدية، والالتزام بها وحدها، فكل نظرية من تلك النظريات رهن بظروف حضارية وتاريخية معينة، والتاريخ لايتوقف عند قيم عصر من العصور، بل يسير ويتقدم. لذا ينبغى اعتبار تلك النظريات بمنزلة جداول صغيرة يتألف منها تيار الفكر النقدى الحديث.

وقد كان الوقوف عند نظرية بذاتها مدعاة لإصابة الفكر النقدى بالعقم والجمود. نرى ذلك فيما عابه النقاد على شكسبير من خروجه فى مسرحياته على قانون الوحدات الثلاث الذى نادى به أرسطو قديما، فلما تحرر فيما بعد من هذه النظرية اكتشفوا فى شكسبير عبقرية فنية من طراز فريد.

وفى نقدنا العربى توقفت حركة تطوره إزاء إصرار أجيال متتابعة من النقاد على ضرورة الخضوع لعمود الشعر، واعتباره النموذج الذى يتعين على الشعراء احتذاؤه ونظم أشعارهم وفقا لتقاليده، فلما تحرر النقاد المحدثون من هذا القيد ازدهرت الحركة النقدية، وسرى فيها روح جديد.

وليست هذه دعوة من غنيمى هلال إلى التلفيق بين نظريات النقد الأدبى، والأخذ من كل منها كيفما اتفق، وإنما للمسألة وجهها الموضوعى، وهو مراعاة الملابسات الجديدة لكل عصر، والملاءمة بينها وبين النتاج الأدبى، واستبعاد مالم يعد له مكان من مبادئ أصبحت تحكمية، ولامبرر لوجودها، «وهكذا تكون نظريات النقد وقواعده العامة دعامة للناقد والفنان، فهى لاتخلق الفنان، ولكنها

---

(١) النقد الأدبى الحديث ص ١٧.

تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لاتتيسر بدونها، وهى تساعد على صواب الحكم على الآثار الأدبية، إذا فهمت حق الفهم. وللكاتب بعد ذلك أن يضيف إليها أو يتجاوزها، إذا أبدع طريقا وأضافه إلى التراث القومى أو العالمى. وعلى النقد فى هذه الحالة أن يسايره فيما كشف من آفاق جديدة، هو فيها صادر عن عبقريته التى غذيت بتلك النظريات والتجارب الواسعة فى مختلف العصور والآداب. والناقد العبقرى كالكاتب العبقرى، قد يضيف جديدا، بما يدعو من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة، ويشرح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحا فنيا وعلميا، يفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبى، وتراث النقد معا»[1]

ـ ٤ ـ

يسلمنا المبدأ السابق فى التفكير النقدى عند غنيمى هلال إلى مبدأ آخر، يرى فيه ضمانا لصحة النقد، وإيفائه ثماره؛ ويتمثل فى رؤية الإبداع الأدبى داخل دائرة أوسع وأشمل، تمتد إلى الأدب القومى بالنسبة للأديب الفرد، وإلى الأدب العالمى بالنسبة لأدب الأمة؛ فكل أديب يضيف شيئا إلى تراث أمته، وأدب كل أمة جزء من الأدب العالمى. والآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة عامة، يجب أن يقاس النتاج الأدبى الحديث بنسبته لها [1]. ومؤدى ذلك ألا يتم تقويم الأدب الحديث للأمة بقياسه إلى أدبها القديم فحسب، وإنما بوضعه فى مكانه من مسيرة الأدب العالمى، للوقوف على مدى ما أفاده منها، وما الذى أضافه إليها.

والواقع أن امتداد نطاق الرؤية، عند غنيمى هلال، لعالم الإبداع الأدبى، وربط هذا الإبداع بالمستوى العالمى، لاينفك عن رؤيته لنظريات النقد الأدبى والاتجاهات الفكرية بعامة باعتبارها ميراثا مشتركا للإنسانية جمعاء [2] ولعل لدراسته المتخصصة فى الأدب المقارن ـ بما تعنيه فى بعض حقولها من تعقب النتاج الفكرى للأمة خارج حدودها ـ تأثيرا فى ذلك. ولاشك أن توسيع آفاق الرؤية النقدية للعمل الأدبى على هذا النحو ـ كلما كان ذلك متاحا ـ يكشف عن جديد لايتاح بلوغه والوصول إليه، بالوقوف عند حدوده الفردية أو المحلية الضيقة.

وتتجلى أهمية تلك الرؤية فى وقتنا الراهن، بعد التقدم المذهل الذى أحرزته

---

(١) النقد الأدبى الحديث ص ٢٣ ـ ٢٤.

(٢) انظر السابق ص٢٠.

البشرية فى وسائل المواصلات وأجهزة الإعلام المسموعة والمرئية، فتعاظم اقتراب الأمم والشعوب بعضها من بعض، وتزايدت حركة التأثر والتأثير الفكرى والأدبى المتبادلة فيما بينها، وبات من الصعب على الناقد فى عالمنا العربى، إن لم يكن من المتعذر، أن يخطو خطوة ذات قيمة، مالم يكن على صلة وثيقة بالآداب الغربية، وتيارات النقد فيها[١].

ـ ٥ ـ

هذا الذى بيناه من مبادئ التفكير النقدى عند غنيمى هلال إنما يمثل الإطار العام الذى يتبناه، ويتحرك من خلاله، لكن تبقى بعد ذلك أمور إجرائية، يتجسد فيها منهجه فى مباشرة مهمته، والتطبيق العملى على نص أدبى بذاته.

وأول مايشير إليه من ذلك البحث عن المقومات الفنية لهذا العمل، وكيف نجح الكاتب أو الشاعر فى تحقيقها، وربط ذلك بالغاية الإنسانية العامة، أو الاجتماعية الخاصة التى قصد إليها من وراء تصويره فى حدود عصره، ومدى نجاحه فى جلائها [٢]، «مستشهدا فى كل ذلك بأثر العمل الأدبى وأسسه الفنية، سواء منها الخاص بالصور والأخيلة فى العبارات والجمل، أو المتعلق بالجنس الأدبى من مسرحية أو قصة أو قصيدة»[٣].

يضاف إلى ذلك إيمانه بأن اعتبارات النقد تتغير من جنس أدبى إلى جنس أدبى آخر، بل تتغير داخل الجنس الأدبى الواحد، فتختلف فى الشعر من قصيدة إلى قصيدة، وفى الأدب المسرحى من مسرحية إلى مسرحية أخرى؛ فنقد مسرحية «مصرع كليوباترا» لشوقى ـ مثلا ـ يختلف عن نقد مسرحيته الأخرى «مجنون ليلى»، ونقد قصيدة جاهلية يختلف فى اعتباراته عن نقد قصيدة حديثة، [٤] وهكذا.

إن ذلك يعنى أن العملية النقدية ـ كما يراها غنيمى هلال ـ ليست عملية آلية

(١) انظر السابق ص٢١.

(٢) النقد الأدبى الحديث ص٢٠.

(٣) انظر السابق ص١٩.

(٤) السابق، الصفحة نفسها.

جامـدة، بل حية مـتجددة دوما، تتـخلق من جديد مع كل عـمل أدبى، وتتشكل وفقا لبنيته ونسيجه الفنى.

وإذا كـان جـزء من هذا التجـدد، الذى تخـتلف به أى عـمليـة نقـدية عن سواها، مرجعه إلى طبيعة الـعمل المنقود ذاته، من حيث إنه يختلف عن غيره من الأعمال الأدبيـة، فإن جزءا آخر يرجع إلى ذات الناقـد وثقافته الفنيـة. وهنا تعود قضية الذاتية فى النقد إلى الظهور من جديد.

وفى هذا الصدد يرى غنيمى هلال أن النقـد الأدبى، مهما استعـان بالقواعد والنظريات العامة. لامعدى فيه عن الذاتية، ولاسبيل إلى تجنبها، لكنها ليست ذاتية مطلقـة، أو بعـبـارة أخـرى، ليـست ذاتيـة الهـوى والتـعـصب، وإنما هى ذاتيـة استحصدت بالخبرة والدربة والقراءة الطويلة، فدعامتها تجارب فنية عاش فيها الناقد وهضمها، [1] والناقـد يرجع دائما إلى حـقائق غـير محـصورة فى ذاته، والـنقد الصحيح كالأدب الصحيح فى وحدة غايتهما الإنسانية والفنية.

ويرد غنيـمى هلال على الذين يتصـورون فى تلك الذاتية مطعنا علـى النقد الأدبى، وانتقـاصا من قيمـته، بأنه لايتيـسر لأى فيلسوف «أن يتـجرد من ذاته فى فلسفته. وهل فلسفتـه سوى تفسير للحقيقة، كما يراها مـدعمة بالحجج والأسانيد التى نفذ إليـها بفكره؟ وكثيـرا ماتشتمل الـفلسفة على جانب ذاتى عـاطفى، تأخذ صاحبها فيه سورة الغضب فى خـصومته لمن يخالفونه ويناقضونه، ولم ينكر عاقل قيـمة هذه الفلسفات المخـتلفة وأثرها فى تاريخ الفكر البشـرى، فلم لايكون الأمر كـذلك فى النقـد الأدبى؟ ومرد الأمـر فـيه إلى قـدرة الناقـد على تلمس مـواطن الضعف أو القوة، أو على تذوقه لمظاهر الجدة فميا ينقد» [2].

ويؤكد غنيمى هلال ما نوّه به غير مرة «من أن عماد هذا التذوق هو التجارب الفنية الطويلة التى بها يقتدر على وضع العمل الأدبى فى مكانه من التراث الأدبى الإنسانى كله. والإشادة بما هو إبداع وطرافة تستلزم نسبية فى النقد لاتتيسر إلا بعد طول خبرة وسعة اطلاع» [3].

---

(١) انظر السابق، الصفحة نفسها.

(٢) انظر النقد الأدبى الحديث ص١٩.

(٣) انظر السابق ص ٢٢.

بل إنه لايكتفى بتبرير الذاتية فى النقد الأدبى على نحو ماسبق، وإنما يذهب إلى أهمية وجودها، إذ يراها جوهرية لحيوية النقد وإثماره، مؤيدا ذلك بأن أصحاب الدعوات الجديدة فى أوروبا حين دافعوا عن نظرياتهم فى حرارة وإيمان، فتحوا بذلك آفاقا واسعة لآدابهم فى مختلف عصورها، وزودوها باتجاهات خصبة استجابت بها لمطالب مجتمعاتها بما استجد فيها من تيارات فكرية وسياسية واجتماعية.(1)

- ٦ -

ومن وحى إيمان غنيمى هلال بأن الآثار الأدبية تؤلف منظومة واحدة على المستوى العالمى، وإيمانه كذلك بأن النظريات النقدية، على اختلافها، تصب جميعا فى تيار فكرى واحد، كان تقييمه للأدب العربى ونقده بالنسبة للتيارات العالمية فى مقال خصصه لذلك (2)، وأسفر هذا التقييم عن أن أدبنا الحديث لم يتأثر بمذهب واحد من المذاهب الأدبية الغربية، وإنما تلاقت فيه خصائص عدد من المذاهب؛ وهكذا الحال فى النقد الأدبى. فلايتضح فى كتابات النقاد خيوط «مذهب نقدى مستقل، يربط بين أدبنا وروح العصر فى فلسفة محددة المعالم، وثيقة الصلة بما نجتاز من فترات حياتنا المتتالية، على نحو ماعرفناه فى الاتجاهات الأدبية العالمية منذ عصر النهضة الأوروبية» (3).

وتطبيقا للمبدأ السابق أيضا وضع النقد الأدبى عند العرب فى موقع وسط بين النقد اليونانى، والنقد الحديث، كما يدل على ذلك ترتيبه لأبواب كتابه «النقد الأدبى الحديث»، فما دام النتاج النقدى ميراثا مشتركا للإنسانية جمعاء فمنطق التاريخ يفرض هذا الترتيب الذى اختاره.

ولم يكن الأمر مجرد عرض لأنماط من التفكير النقدى متتابعة فى الزمن، متباينة القيم الفنية والجمالية، بحيث تبدو جزرا منعزلا بعضها عن بعض، وإنما حرص على الإشارة إلى جوانب تأثير بعضها فى بعض، فأضفى على عمله تماسكا

(1) انظر السابق ص٢٣.

(2) انظر السابق ص٢٣.

(3) هذا المقال بعنوان «موقف الأدب العربى ونقده بين التيارات العالمية» وقد احتواه كتابه «فى النقد التطبيقى والمقارن» من ص٥-١٣ نشر مكتبة نهضة مصر.

منهجيا وعلميا، وأقام خيوط اتصال بين أجزائه، سواء أكان التأثير سلبيا أم إيجابيا، فكتاب «فن الشعر» لأرسطو عرفه العرب منذ القرن الثانى الهجرى، لكنهم لم يتأثروا به على الوجه الصحيح، وفى ذلك يقول غنيمى هلال: «ولم يكن لكتاب «فن الشعر» أثر يذكر فى الأدب العربى ونقده، لأن العرب لم يفهموه، ذلك أن أرسطو كتب ذلك الكتاب يعالج فيه الشعر الموضوعى، شعر المسرحيات والملاحم، وهو مالم يعرفه الشعر العربى القديم... ولذلك ترجم العرب «المأساة» بالمديح، و«المهزلة» بالهجاء، مما ضلل فى فهم الكتاب ونظرياته[1].

أما التأثر الإيجابى فقد كان فى العصر الحديث إذ أفاد نقاد العرب وأدباؤهم من الآداب الغربية، ومن نظريات نقادها، وقد بين ذلك غنيمى هلال أيضا، فى غير موضع من الكتاب، ففى موضوع الوحدة العضوية فى الشعر، أشار إلى أن هذه الوحدة «كانت من أوائل معالم التجديد فى الشعر العربى الحديث، ومن بواكير مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب»، وأن خليل مطران، والعقاد، وشكرى كانوا من أوائل الدعاة إليها، الحريصين على تطبيقها فى أشعارهم، على اختلاف بينهم فى هذا السبيل، حيث كان العقاد أوضح منهجا، وأكثر عمقا فى دعوته[2] من زميليه.

وفى موضوعى القصة والمسرحية ذكر غنيمى هلال أن الاتصال بالآداب الغربية أدى إلى تطور هذين الفنين فى الأدب العربى الحديث [3]، واكتمال نضجهما، واكتسابهما تقاليد الفن الأصيل.

ومع تقديرنا الكامل لإحاطة غنيمى هلال بموضوعه، ووعيه بمواطن التلاقى بين البيئات النقدية الثلاث، فإن كلا من النقدين اليونانى والعربى يبدو - من الناحية المنهجية - خارج دلالة عنوان الكتاب، فمدلول «النقد الحديث»، من الناحية الزمنية وفقا للمتعارف عليه عند الباحثين والنقاد، يبدأ من القرن الثامن عشر أو من منتصفه تقريبا، وهذا ماسار عليه رينيه ويليك فى كتابه الشهير ذى

(١) فى النقد التطبيقى والمقارن، ص٥-٦.

(٢) النقد الأدبى الحديث ص١٤٩.

(٣) انظر النقد الأدبى الحديث ص ٣٨١ - ٣٨٢.

الأجزاء الخمسة [1]: «تاريخ النقد الحديث A Modern History of Criticism» فنقطة البداية عنده هى عام ١٧٥٠.

ولو كان حديث غنيمى هلال عن النقد اليونانى، بخاصة، حديثا موجزا لعد تمهيدا مقبولا للنقد الحديث، وداخلا فى إطاره فى نفس الوقت، باعتبار أن الكلاسيكية الجديدة ـ وهى المعبر إلى العصر الحديث ـ قد استمدت منه نظريتها وقواعدها، لكن الحديث عنه جاء مفصلا مستفيضا، بدءا من النقد قبل أفلاطون، ومرورا بنقد أفلاطون، وانتهاء بأرسطو الذى استغرق الحديث عنه معظم الباب، فغطى نظرية المحاكاة عنده، وفن الشعر بأجناسه الثلاثة: المأساة، والملهاة، والملحمة، ومايتصل بكل منها من قضايا فنية، كما غطى الخطابة بأنواعها، والأسلوب ومقتضياته، وتنظيم أجزاء القول، والوجوه البلاغية التى تحقق له التأثير: وبوسعنا إذن أن نقول إنه لم يترك بعده زيادة لمستزيد.

أما فيما يتعلق بالنقد العربى القديم، مهما كان الحديث عنه مختصرا، فقد شغل حيزا كبيرا نسبيا، إذ استغرق مايزيد على مائة صفحة، وأهم من ذلك أن وضعه أصلا تحت مظلة «النقد الأوروبى الحديث» وضع غير متلائم، بحكم اختلافه فى مسائله وقضاياه عن نظائرها فى النقد الأوروبى الحديث. وعلى أى حال فقد كان لغنيمى هلال رؤيته الخاصة فى عدد من موضوعاته، وبعض هذه الرؤى يحتاج إلى مناقشة، لايتسع لها المقام الآن.

ـ ٧ ـ

«المذاهب والاتجاهات النقدية بأصولها وجذورها الفلسفية والجمالية». هذه هى القاعدة التى يؤمن بها غنيمى هلال فيما كتبه عن مذاهب النقد الحديث؛ لقد امتلأت ساحة هذا النقد بأفكار، واتجاهات كثيرة، متباينة ومتضاربة، ولايتأتى فى نظره فهمها وإدراك حقيقة مواقفها إلا بالوقوف على الأسس الفلسفية والجمالية التى انطلقت منها، بغض النظر عن انتماءاتها الإقليمية. وفق هذه القاعدة جاءت دراسته للأسس الجمالية الفلسفية للنقد الحديث.

---

(١) انظر السابق ص٥٠٠ ومابعدها.

(٢) لم يظهر منها ـ فيما أعلم ـ سوى الأجزاء الأربعة الأولى أما الجزء الخامس فلم يظهر حتى الآن.

ولابد أن نشير هنا إلى أن مصطلح «النقد الأدبى» ينصرف أساسا إلى عمليات النقد التطبيقى للأعمال الأدبية، لكنه يصدق أيضا على النظريات النقدية، كما سبق أن تحدثنا، ويشمل كذلك دراسة الأجناس الأدبية من حيث مفاهيمها وتقاليدها الفنية، وكلا المدلولين الأخيرين عناه غنيمى هلال فيما نحن بسبيله.

ولعله أدرك بحسه النقدى وخبرته الواعية أن الحديث عن الأجناس الأدبية أهم وأكثر جدوى من الحديث عن النظريات النقدية نفسها؛ لذا جاء حديثه عن الأولى حديثا موسع الأطراف، شغل نصف الكتاب [1] الذى أربت صفحاته على ستين وستمائة صفحة. وقد توزع هذا الحديث على أجناس الأدب الكبرى الثلاثة: الشعر، والقصة، والمسرحية، مقدما لكل منها بمقدمة تاريخية موجزة، يستعرض فيها تطور الفن ـ موضوع الحديث ـ فى الآداب الأوروبية، والأدب العربى حتى العصر الحديث. ثم يتلبث طويلا أمام أصوله الفنية، ففى الشعر درس التجربة الشعرية والوحدة العضوية والصياغة التى شملت موضوعين أساسيين هما الخيال والصورة الشعرية، وأخيرا الموسيقا . وفى القصة درس الحكاية، والشخصية بأنماطها المختلفة؛ وفى المسرحية درس الحدث، والشخصيات، والأبعاد، والصراع، والموقف الدرامى، والحوار والأسلوب.

قدم غنيمى هلال كل ذلك من خلال المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة، مع توثيق كل مايذكر، بالاستشهاد له من أقوال النقاد، أو الاقتباس من الأعمال الأدبية نفسها معتمدا، فى اقتدار وتمكن، على المصادر الأصلية مباشرة، على كثرتها، وتنوعها مابين فرنسية وإنجليزية. وقد اكتسب عمله بذلك أصالة فى بابه، جعلته موضع تقدير الباحثين والدارسين، وما فتئوا ـ على الرغم من انقضاء أربعة عقود على صدوره ـ ينهلون منه، وينتفعون به.

فإذا رجعنا إلى الشق الآخر من النقد الحديث، وهو النظريات والمذاهب

---

(١) انظر النقد الأدبى الحديث من ص٣٤٢ ـ ٦٣٦.

(٢) ثمة دراسة أخرى للصورة الشعرية نشرت فى عدة مقالات بمجلة «المجلة» تحت عنوان «الصورة الشعرية فى المذاهب الأدبية وأثرها فى نقدنا الحديث» وقد جمعت بعد وفاته وظهرت فى كتابه «دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده» ويمكن القول بأنها تقوم على الأفكار التى تضمنها موضوع الصورة فى كتاب النقد الحديث مع شىء من التفصيل.

النقدية ألفينا تطبيقه للقاعدة التى أشرنا إليها فى صدر هذه الفقرة، واضحا جليا، فهو لم يعرض النظريات النقدية حسب تتابع ظهورها فى الزمن، كما صنع بعض الدارسين، وإنما صرف اهتمامه إلى أسس الجمال الفلسفية التى انبثقت منها تلك النظريات، واستمدت منها؛ وأسفر منهجه هذا عن رصد اتجاهين متقابلين: أحدهما اتجاه النزعة المثالية، والآخر اتجاه النزعة الواقعية.

ولما كان استخدام مصطلح «المثالية» فى هذا السياق يبدو غريبا، إلى حد كبير فقد بادر إلى جلاء المراد منه، وأوضح أن هناك دلالتين له؛ إحداهما بمعنى التجريد، وهذه غير مقصودة، فالتجريد لاوجوذ له فى عالم الأدب، حتى لو كان هذا الأدب ينتمي إلى اتجاه غير واقعى، فالأدب ينزل بالمشاعر والأفكار من عالم التجريد إلى عالم التجسيد، بتقديمها فى صور حية، توحى ـ بوسائل الإيحاء الخاصة به ـ بتلك المشاعر والأفكار، أعمق إيحاء[1].

الدلالة الأخرى تجاوز عالم الواقع، والسمو إلى عالم آخر أفضل منه، وهذا ماينشده الأدب بمختلف مذاهبه واقعية أو غير واقعية، وإن اختلفت الوسيلة بينها، فالرومانتيكية مثلا تسعى إلى تغيير الواقع بالفرار منه، والحلم بواقع أفضل، تزول فيه نوازع القهر والطغيان، وعوامل الشر والفساد. فى حين تسعى الواقعية إلى هذا التغيير لا بالهرب من الواقع، بل بالانغماس فيه، وتعرية مافيه من صور القبح والبؤس والشقاء. وتلك الدلالة للمثالية هى المقصودة فى هذا المقام.

ومن أهم فلاسفة الجمال الذين كان لهم دور ملحوظ فى نشأة كلتا النزعتين السابقتين، وأثروا بذلك فى ظهور مختلف الاتجاهات النقدية الحديثه. أو أكثرها على الأقل، الكاتب والفيلسوف الفرنسى ديدور (١٧١٣ ـ ١٧٨٤)، والفيلسوفان الألمانيان، كانت (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤)، وهيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١).

كان هؤلاء الثلاثة من أوائل من تحدثوا فى العصر الحديث عن طبيعة الجمال، وعلاقته بالمتعة، والتفرقة بينه وبين المنفعة فى عالم المادة.

فديدرو مثلا يرى أن الجمال يقوم على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء، فالجميل «هو الذى يحتوى ـ فى نفسه وفى خارج نطاق الذات ـ على

(١) انظر النقد الأدبى الحديث ص٢٧٧.

مايثير فى إدراك المرء فكرة العلاقات، والجميل بالنسبة لى هو الذى يثير هذه الفكرة»، ويتفرع عن ذلك فيما يتصل بالأدب، أنه لاينبغى الحكم على الكلمة أو الجملة بأنها جميلة، دون أن تقف على موقعها من الجمل، فى القصيدة أو القصة أو المسرحية، وفى الموقف العام؛ «إذ بدون الوقوف على العلاقات لايمكن أن نحكم على النظام، والتناسب، والتناسق، والملاءمة، وهى المعانى التى تدفعنا إلى إدراك الجمال فى الشىء الجميل، وإذن لاوجود لشىء جميل جمالا مطلقا»[1].

ويفرق ديدرو بين الجمال واللذة، فيخرج من نطاق الجمال مايصل إلى إدراكنا بحاستى الشم والذوق، كالأطعمة والروائح، فإدراك العلاقات فيها لايوصف بالجمال، وإنما توصف تلك الأشياء بأنها طيبة أو لذيذة، إذا استطابها الإنسان.

كذلك يفرق بين الجمال والمنفعة، فالإعجاب بالجمال أمر ذاتى مبدئى، لااعتبار فيه للمنفعة، «فنحن نعجب بالأشياء لجمالها، دون أن يدخل فى ذلك الإعجاب، فائدتها لنا، فنقر بجمال مافى الطبيعة من ورود ونبات، دون أن نعرف مالها من فائدة»[2].

ومع أن ديدرو محسوب على فلاسفة الكلاسيكية الجديدة ومنظريها فإن إيمانه بالغاية الاجتماعية للأدب جعله قريبا من جماعة الواقعيين، حتى لقد عدوه ـ فيما بعد ـ من طلائعهم من المفكرين والفلاسفة فى القرن الثامن عشر[3].

كان لآراء ديدرو السابقة وغيرها مما لم نشر إليه تأثيرها على الفلاسفة الألمان، ومن ألمع هؤلاء الفلاسفة، «كانت»، الذى يعد مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية، بيد أنه على الرغم من تأثره بديدرو اتجه فى بحثه لقضايا الجمال اتجاها مختلفا، فاهتم أولا بخصائص العمل الفنى فى ذاته، وذهب إلى أن كل عمل فنى

---

(١) النقد الحديث ص ٢٨١. وهذه الفكرة نفسها هى فكرة النظم عند عبدالقاهر وقد سبق بها ديدرو، وهذا مانبه إليه غنيمى هلال. انظر هامش ٢ من الصفحة السابقة.

(٢) انظر السابق ص ٢٨٣.

(٣) انظر السابق ص٢٨٤.

ذو خصائص جوهرية فنية، وأن له بنية ذاتية يكمن جماله فيها، دون نظر إلى مضمونها أو غايتها.[1]

وفى رأيه أن الحكم الجمالى يتميز بأنه حكم صادر عن الذوق، وأنه حكم مشترك بين عامة البشر، وأنه وسيلة وغاية معا. وخلاصة القول فى فلسفة «كانت» الجمالية أنها فلسفة تتعلق بالشكل وحده، دون غاية أخرى، «فالجمال المحض لايتمثل فى سوى الشكل المحض، ويتجلى الجمال المحض ـ عنده ـ فى الأشكال التى يختفى منها كل مضمون، كالنقوش والزخارف، والزينة فى شكل الأوراق، وهى أشكال لامعنى لها فى نفسها، كما يتجلى الجمال المحض كذلك فى الموسيقا غير المصحوبة بغناء»[2].

«وقد أراد كانت من وراء فلسفته هذه أن يحرر الفن من القيود الثقيلة التى قد تفرض عليه من خارجه فتعوق الخيال، وتحد من حريته، وبهذه الحرية التى نادى بها للفن وضع العبقرية فى مكانها الذى تستحقه، فمنها حرية العمل على حسب ماتقضى به طبيعتها الصادرة عن ذات نفسها، دون تدخل مفروض، وفى حدود هذه الحرية تفرض الطبيعة، قواعدها العامة على الفن. وهذه القواعد الطبيعية لاخطر منها. والفنون الجميلة مصدرها العبقرية»[3].

لقد كان لهذه الفلسفة الجمالية صداها القوى فى الأدب ونقاده فى أوروبا وأمريكا فوجد فيها كل من دعاة «الفن للفن» وأصحاب المذهب الرمزى سندا قويا فالشاعر الفرنسى جوتييه (١٨١١ ـ ١٨٧٢) ـ وهو من أبرز دعاة المذهب الأول ـ يبدو متأثرا بها غاية التأثر، حين يقرر فى مقدمة مجموعة أشعاره الأولى أن الغاية من شعره ليست سوى الجمال فحسب.

ويظهر أثر هذه الفلسفة على نحو أعمق من ذلك ، عند الناقد الشاعر الأمريكى إدجار آلان بو (١٨٠٩ ـ ١٨٥٢)، فالشعر عنده يقصد فيه إلى التأمل فى تجربة ذاتية لنقل صورتها الجميلة، والحكم الوحيد فيه هو الذوق، لاالفكر، لأن

---

(١) انظر السابق ص٢٨٤ ـ ٢٨٥.

(٢) النقد الحديث ص ٢٨٧.

(٣) السابق ، الصفحة نفسها.

موضوعه الذوق و الجمال، والذوق لاشأن له بالواجب، الذى هو موضوع الحاسة الخلقية.

وإذا كان «بو» قد تأثر بفلسفة الجمال عند «كانت» على هذا النحو، فإن آراءه النقدية وأشعاره معا تراءت فيها المعالم الأولى للرمزية على نحو مادعا إليها الشاعر الفرنسى مالارميه (١٨٤٢ ـ ١٨٩٨) فيما بعد، بل بدت فى أشعاره كذلك بذور السيريالية الأولى. وكان ذلك ثمرة تأثره بكانت(١).

وفى بودلير (١٨٢١ ـ ١٨٦٧) الشاعر الفرنسى الشهير، وأكبر رموز المذهب الرمزى، تلاقى تأثير كانت الألمانى، وإدجار آلان بو الأمريكي. إلا أنه عند هذه النقطة من الحديث عن فلسفة الجمال، بدا لغنيمى هلال أن يبين جلية الأمر فى مسألة ارتباط الجمال بالشكل وحده، عند بعض الفلاسفة والنقاد، ومن تأثر بهم من الشعراء، وأن يدفع شبهة عالقة بأذهان الكثيرين ممن يأخذون الأمور بظواهرها، ولايمحصونها جيدا، وتتمثل هذه الشبهة فى تفريغ الأدب عند هؤلاء النقاد والشعراء، من أى مضمون إنسانى أو خلقى أو اجتماعى. وقد بين غنيمى هلال «أن بودلير، وكانت، ومن سار على نهجهما، لايقصدون بدعوتهم فى الجمال قصر الأدب على التعبير الجميل أو الشكل، بل إنهم لاينادون بهذه الدعوة إلا ضمانا لاستقلال الفن وصدقه، بحيث لايتناول الشاعر قضية إلا عن اقتناع وصدق، فيما بينه وبين نفسه، ثم يعبر عنها تعبيرا أصيلا، حتى يكون مصدر قوتها هو ماتحتوى عليه من جمال مصدره الأصالة الفنية، فلاتستمد تلك القوة من أهمية القضايا الاجتماعية أو الخلقية مثلا.» (٢).

على أن بودلير كان حريصا على أن يجمع بين المحافظة على الجانب الجمالى، وملاحظة الواقع فى دقة. وعبر عن ذلك بنظرية أسماها «نظرية الوحدة الكاملة»، وهو فيها أقرب إلى الواقعية، وقد أثر بها فى ت.س. إليوت أعمق تأثير(٣).

---

(١) انظر السابق ص٢٩١.

(١) النقد الأدبى الحديث ص٢٩١ ـ ٢٩٢.

(٢) انظر السابق ص٢٩٣.

أما ثالث فلاسفة الجمال فى الاتجاه المثالى فهو الفيلسوف الألمانى هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) وتعد آراؤه امتدادا لفلسفة «كانت» المثالية، على الرغم من نقده له، ومخالفته إياه فى مواطن عدة.

ومما يثير الانتباه أن آراء هيجل كان لها تأثيرها فى اتجاهين متباعدين، أحدهما اتجاه الفكر الماركسى، ممثلا فى تلميذه ماركس وأتباعه، لكن بعد تحوير تلك الآراء تحويرا كبيرا؛ والاتجاه الآخر نزعة «الصياغة التعبيرية عند الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشيه (١٨٩٦ ـ ١٩٥٢) الذى يعد خير من يمثلها فى فلسفة الجمال المثالية، بل إنه ليذهب فى هذه المثالية إلى أبعد مما ذهب إليه هيجل فى فلسفة الفكر [١]، فهو ينكر قيمة العالم الخارجى، ويجعل الفكر كل شىء فى العمل الفنى، ويتجلى هذا فى تحديده لكل من المضمون والشكل فى العمل الفنى؛ فالمضمون هو «الأحاسيس، أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلا جماليا. وأما الشكل فهو صقلها، وإبرازها فى تعبير عن طريق النشاط الفكرى؛ وعلى هذا يأبى بندتوكروتشيه أن تكون الحقيقة الجمالية محصورة فى المضمون، أى فى مجرد الإحساسات، كما يأبى أن تكون كذلك فى مجموع الشكل والمضمون، أى فى الإحساسات مضافا إليها تعبيرات، لأن قوة التعبير لاتضاف إلى حقيقة الإحساسات، وإنما تصقل الإحساسات وتتكون بوساطة تلك القوة، . . . ومن هنا كانت الحقيقة الجمالية هى «الشكل» ولاشىء سواه. ولاقيمة فى الشكل عند كروتشيه، بالكلمات مفردة من حيث هى مادة التعبير، ولامن حيث الجرس والصوت منفصلين عن المعنى والصورة» [٢].

وأيًّا ما كانت الانتقادات [٣] التى وجهت إلى كروتشيه، فقد كانت فلسفته الجمالية، وفلسفة الرمزيين الفرنسيين بخاصة، وفلسفة سائر الاتجاهات السابقة بعامة نبعا استقت منه المدارس النقدية الأمريكية الحديثة، وأشهرها المدرسة التصويرية بزعامة آمى لويل (١٨٧٤ ـ ١٩٢٥) وإزرا باوند (١٨٨٥ ـ ١٩٧٢)،

---

(١) انظر السابق ٢٩٧.

(٢) النقد الأدبى الحديث ٢٧٤ وانظر ايضا ص ٢٩٩ ـ ٣٠٠. ومرة أخرى يلاحظ غنيمى هلال التقارب الشديد بين فكرة كروتشيه والنظم عند عبدالقاهر انظر هامش٣ من ص٢٧٤.

(٣) انظر السابق ص ٣٠٠.

ومدرسة النقد الجديد التى حمل لواءها جون كروراتسوم (١٨٨٤ ـ ١٩٧٤)، وألن تيت (١٨٩٩ـ ؟) ومدرسة ذوى النزعة الإنسانية الجديدة ، ممثلة فى إرفنج بابيت (١٨٦٥ ـ ١٩٣٣) . وقد تلاقت خصائص هذه المدارس جميعا فى الشاعر الناقد ت.س. إليوت (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) فقد تأثر بها وحمل سمات فكرها النقدى؛ لذا آثره غنيمى هلال بحديث مفصل بعض التفصيل.

وليس المهم فى هذا الحديث توقف غنيمى هلال عند بعض الأسس النقدية العامة عند إليوت، مثل فكرة المعادل الموضوعى، وفكرة علاقة الكاتب المبدع بتراث قومه الأدبى والتراث الإنسانى، وبيان المصادر التى أخذ عنها كلا المبدأين السابقين، وإنما المهم جلاء موقف إليوت من قضية استقلال العمل الأدبى عن حياة صاحبه، وتقييمه بمعزل عن أى غاية اجتماعية أو أخلاقية.

فهذه الفكرة وحدها هى التى وقف عندها كثير من النقاد العرب المعاصرين وروّجوا لها فى حياتنا النقدية، فيما يشبه الدعوة إلى اتجاه جديد؛ وهنا تأتى أهمية ماقاله غنيمى هلال.

لقد دعا إليوت حقيقة إلى استقلال الأدب عن حياة صاحبه وظروف عصره، معللا ذلك بأن «للفن عالمه الخاص، وهو لايشبه بالضرورة، العالم الذى نعرفه، وحسبنا أن يكون كاملا فى حدود منطقه الخاص به، مع تحوير عناصره، مماهو أمارة على عقلية الكاتب الخالقة». وفى مقالة له بعنوان «الناقد الكامل» يقول فى نفس المعنى: «ونحن عندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ماهو خارج عنها، أفلا ننسى أيضا الشاعر أو الكاتب الذى كتبها؟ . . فتصبح الحقيقة الوحيدة الكائنة التى تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى، حتى حقيقة الكاتب الذى كتبها». وفى المقال نفسه تحدث عن شكسبير فردد هذا المعنى مرة أخرى إذ قال :«إننا لوعرفنا عن حياته ماتتسع له مكتبة بأكملها لما ساعدنا ذلك على فهم شعره، وإدراك قيمته، مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفنى وعقله الخالق»[1].

كذلك دعا إليوت إلى استقلال الأدب بذاته عن كل غاية اجتماعية أو خلقية، وعن كل معنى يتجاوز حدوده الفنية، فالشعر لذات الشعر، والأدب غاية

(١) النقد الحديث ٣٠٤، وفى النقد التطبيقى والمقارن، ص١٣٢.

فى ذاته. وتأكيدا منه على هذه الدعوة أعلن نفوره مما أسماه «خلط الأجناس» بمعنى خلط الفلسفة أو الاجتماع أو غيرهما بالأدب، مشيرا إلى أن الأدب عوض عن الفلسفة وبديل منها، وليس خادما لها، أو دليلا عليها.

وقد نعى غنيمى هلال على الذين نقلوا هذه الفكرة عن إليوت، وفتنوا بها[1] إغفالهم للملابسات التاريخية التى أحاطت به، وماغلب على الدراسات الأدبية فى ذلك الحين، ودفعته إلى اتخاذ هذا الموقف؟ كذلك نعى عليهم إهماله لما قاله هو نفسه بعد ذلك، واستقر عليه، مما يعد تعبيرا عن موقفه الكامل فى هذا الشأن.

والحق أن إليوت مر فى تفكيره النقدى ـ كما صرح هو نفسه فى مقدمة الطبعة الثانية من كتابه «الغابة المقدسة The Sacred Wood » بمرحلتين أولاهما تبدأ فى عام ١٩١٧، وعبرت عنها مقالاته التى ظهرت فى الطبعة الأولى من الكتاب السابق عام ١٩٢٠. والمرحلة الثانية تبدأ بعد ذلك، وتغدو أكثر وضوحا فى عام ١٩٢٨ حين ظهرت الطبعة الثانية من الكتاب المذكور.

فى المرحلة الأولى كان هناك تياران يسودان النقد الأدبى، أحدهما نقد التأثريين، والآخر نقد المدرسة النفسية، كما دعا إليه سانت بيف. وقد رأى إليوت فى كلا التيارين خطرا يتهدد مقومات العمل الفنى. لذا رفض كلا منهما، فهاجم الناقد التأثرى الإنجليزى سيمونس Symons فى كتابه «دراسات فى الدراما الإليزابثية» Studies Elizabethan Drama، وعابه بأنه «مجموعة انفعالات فردية خاصة بالكاتب، لايصح أن يقف النقد الأدبى السليم عند حدودها» ثم يقول: «حين تحاول أن تضع الانفعالات فى كلمات، فعليك أن تبدأ بتحليلها وتركيبها (لإقامتها فى قوانين)، وإلا فإنك تبدأ بخلق شىء آخر مستقل عن النقد الأدبى»[2].

ويتمثل رفضه لنقد المدرسة النفسية فيما طالب به الناقد بألا يهتم بشخصية الكاتب، لئلا يقع فيما وقع فيه سانت بيف، مشيرا إلى رأى الناقد الفرنسى

---

(١) من هؤلاء الدكتور رشاد رشدى فى كتابه «ماهو الأدب»، وقد رد غنيمى هلال عليه بمقال مطول عنوانه «ماالأدب؟ فى نقد «ت. س. إليوت» والنقد العالمى». والمقال موجود فى كتاب «فى النقد التطبيقى والمقارن» من ص١٢٥ ـ ١٤٤.

(٢) فى النقد التطبيقى والمقارن ص١٣٣.

(جوليان بندا)، فى أن نقد سانت بيف أقرب إلى البحوث النفسية منه إلى النقد الأدبى، ثم يعيب على النقد الأمريكى بانسياقه فى تيار سانت بيف النفسى.[1]

ويخلص غنيمى هلال من ذلك إلى القول بأن إليوت إذن «لايقلل من قيمة الوقوف على تاريخ حياة الكاتب إلا فى حدود ماعاب من منهج، أى فيما إذا صرف الناقد همه إلى دقائق حياة الكاتب دون ربطها بتذوق العمل الفنى، أو سخر العمل الأدبى لإطلاعنا على الجوانب الخبيئة فى الكاتب نفسه، كما فعل (سانت بوف) مثلا. وإذا كانت مهمة الناقد ـ عند (إليوت) ـ هى المقارنة والتحليل للعمل الأدبى، فإن الملابسات التاريخية لابد منها لفهم العمل الأدبى، حتى تتيسر مقارنته وتحليله، ومن هذه الملابسات مايرجع قطعا إلى حياة الشاعر، على شرط أن تكون وسيلة لتفهم العلم الأدبى وتذوقه»[2].

ويدعم غنيمى هلال رأيه ذاك بنصوص من كلامه قاطعة الدلالة على إيمانه بجدوى تاريخ الأدب، والمعارف التاريخية لحياة الكاتب للوقوف على شخصيته، وفهم أدبه حق الفهم.[3]

أما فيما يتعلق باستقلال الأدب عن كل غاية خلقية واجتماعية فإن ماجاء من كلام إليوت دالا على ذلك قد كان فى المرحلة الأولى أيضا التى كان معنيا فيها بالتأكيد على الجوانب الفنية للعمل الأدبى، فى مواجهة بعض التيارات النقدية كما قدمنا. ثم مالبث بعد ذلك أن اعترف بصلة الأدب بالمجتمع والحياة الفكرية فى العصر الذى يظهر فيه، وليس أدل على احتفائه بدلالة العمل الأدبى على معنى، من أنه عاب على المسرحيات الرومانتيكية أنها مجموعة انفعالات وأحاسيس لا اتساق فيها، ولامعنى لها، وأن الفكرة فى العمل الفنى مندرجة فيه، ولايمكن أن تستقل عنه.

لقد كان إليوت ـ كما يقول غنيمى هلال ـ «يخشى على النواحى الفنية أن يهملها الكتاب أو النقاد فى العمل الأدبى، فاعتنى بها إلى مدى جعلها فيه غاية فى

---

(١) انظر السابق الصفحة نفسها.

(٢) السابق ١٣٣ ـ ١٣٤.

(٣) انظر السابق ١٣٤.

ذاتها، والقدر الصحيح فى مثل هذه الدعوة هو الحرص على ألا ينقلب العمل الأدبى دعاية، باسمها يفرض على الكاتب مالايؤمن به، ومالا يستجيب فيه لداعى أصالته وصدقه، فينقلب الأمر خطرا على الفن، فليست مهمة الكاتب أن يكون حافلا لفكرة، كما أن مهمته ليست كذلك محصورة فى إثارة حالة نفسية وكفى»[1].

على أن إليوت قد ذكر صراحة فى مقدمة الطبعة الثانية لكتاب «الغابة المقدسة» الصادرة عام ١٩٢٨ أنه مهما قيل فى استقلال الفن، ومهما اجتهد أهله فى الاكتفاء به غاية فى ذاته، فإنه لابد أن يمس الخلق والدين والسياسة، على الرغم من استحالة تحديد الطريق التى يمس بها هذه المسائل.[2]

وثمة أدلة أخرى متعددة مما قاله إليوت أو تفهم من كلامه لاداعى للإطالة بذكرها.[3]

ومثلما فعل غنيمى هلال مع الفلسفة المثالية، وما تأثر بها من مذاهب نقدية وأدبية، راح يتناول الاتجاه المقابل، وهو الفلسفة الواقعية، وماتولد عنها من اتجاهات أدبية ونقدية، أبرزها فى النقد الأدبى مذهب تين الذى أشرنا إليه من قبل من أن أسباب الاختلاف فى النتاج الفنى ترجع إلى ثلاثة أسباب هى: الجنس، والبيئة، وتأثير الماضى فى الحاضر[4].

أما فى الأدب فقد برز اتجاهان حديثان، كلاهما يلزم الكاتب بالاشتراك فى مشكلات المجتمع الحاضرة، وكلاهما يهتم بالمضمون الاجتماعى وأثره فى الأدب، وكلاهما يجعل المتعة الفنية فى الأدب وسيلة لغاية إنسانية هى تحرير الإنسان، لكن مع ذلك هناك اختلاف جوهرى فى الأسس التى قام عليها كل منهما، هذان الاتجاهان هما الفلسفة الواقعية التى صارت اشتراكية مادية بعد ذلك، وحرفت باسم الواقعية الاشتراكية، وتعود أصولها إلى مبادئ ماركس وإنجلز على حين

---

(١) السابق ١٣٧.

(٢) انظر السابق ١٣٧.

(٣) انظر السابق ١٣٧ ـ ١٤١، وانظر أيضا النقد الحديث ٣٠٥ ـ ٣٠٦.

(٤) انظر النقد الأدبى الحديث ٣١٣.

عرفت الأولى باسم الواقعية النقدية أو الواقعية الأوروبية، ومن أعلامها بلزاك (١٧٩٩ ـ ١٨٥٠) وإميل زولا (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢).

أما الاتجاه الآخر فهو الفلسفة الوجودية وزعيمها الكاتب الفرنسى سارتر (١٩٠٥ ـ ١٩٨٠) وقد عرض غنيمى هلال لكلا الاتجاهين، وأوضح مبادئه وقضاياه الأساسية، ومدى ما بينهما من اختلاف فى فلسفة الفن وأسبابه.

بقى الوجه الآخر للنقد الأدبى الحديث عند غنيمى هلال، أعنى الممارسة العملية، أو دراسة الأعمال الأدبية وتحليل عناصرها، وذلك هو المحك الحقيقى لعمل الناقد، ومهارته المكتسبة بالثقافة الفنية الواسعة، والدربة على قراءة النصوص الأدبية قراءة فاحصة.

ولغنيمى هلال فى هذا الجانب رصيد ملحوظ ، غطى فيه أجناس الأدب الكبرى من شعر، وقصة، ومسرحية، ففى الشعر نقرأ له عددا من الدراسات مثل «الحب والموت فى شعر رابندرانات تاجور»، ومثل دراسته لأول ديوان أصدره فاروق شوشة «إلى مسافرة»، وديوان هلال ناجى «الفجر آت»، وديوان «الأرغن» لحسين عفيف، و«فى العاصفة» للشاعر كيلانى حسن سند [1].

وفى القصة قدم عددا من الدراسات النقدية كذلك، منها دراسته لمجموعة قصصية قصيرة لعباس خضر بعنوان «مديحة»، ودراسته لثلاث قصص قصيرة انتقاها من كتابات الأدباء الشبان فى الستينيات، وهى قصة «بلاخوف» لعباس محمد عباس، و«لقاء» لمحمد البساطى، و«التذكرة» لعبد العال الحمامصى. وقد أثبت اختياره هذا فراسة نقدية مرهفة، استشرفت آفاق المستقبل لهولاء الشبان الثلاثة من خلال قراءة واقعهم الأدبى آنذاك؛ فالاثنان الأخيران من هؤلاء الثلاثة أصبحا من كتاب القصة القصيرة المعروفين الآن. ثمة دراسة ثالثة لرواية «السمان والخريف» لنجيب محفوظ[2].

---

(١) نشرت كل هذه الدراسات متفرقة فى بعض المجلات الثقافية، ثم جمعت فى كتاب واحد صدر بعد وفاة الدكتور غنيمى هلال بعنوان «دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده» نشر نهضة مصر.

(٢) جمعت هذه الدراسات كسابقتها ـ ونشرت مع غيرها فى كتاب «فى النقد التطبيقى والمقارن» مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة.

أما المسرحية فقد حظيت بقسط أكبر من الدراسة النقدية، وبعض المسرحيات التى درسـها عربيـة، مثل مـسرحـيات شـوقى، و«جبـهة الغـيب» لبشـر فارس، و«أفيجـينيا» لإسماعـيل البنهاوى، و«لعبـة الحب» لرشاد رشدى، وبعضـها الآخر مسرحيـات أجنبية، مثل «سجناء ألتونا» لسارتر، و«نهـاية اللعبة» للكاتب الإيرلندى صمويل بيكيت.(١)

والدراسات النقدية السابقة جمـيعا تكشف عن وعى عميق بأصول الأجناس الأدبيـة الثلاثة فى أحـدث تطوراتها، وتمثُّل جـيد للتـفكير النقـدى على المسـتوى العالمى، مع لمسة ذاتية توكد أصالة شخصيته، ورسوخ قدمها فى الميدان.

(١) صدرت هذه الدراسـات وغيرها فـى كتاب واحـد أيضا بعنوان : «فى النقد المسـرحى» ونشرته دار نهـضة مصر.

الدكتور محمد غنيمى هلال

الدكتور شوقى ضيف (*)

شخصية فذة أهدتها كلية دار العلوم وجامعة السوربون إلى حركة النقد الأدبى العربى المعاصر، ولا أعرف ناقدا غذّى هذه الحركة بكتاباته النقدية المتنوعة مثله، إذ فرض على نفسه ـ منذ عودته من باريس إلى القاهرة ـ أن يعيش لها وأن يرصد حياته للتأليف من أجلها، وألاّ يضن عليها بلحظة من لحظات هذه الحياة التى قدر لها أن تكون قصيرة، ومع قصرها كانت ثرية ثراء رائعا بما أخرج من الدراسات النقدية التحليلية، دراسة كانت تفجأ الباحثين وتملؤهم إعجابا، وسرعان ماتتلوها دراسة نقدية تحليلية، لاتقل عن سابقتها روعة وإبداعًا.

ولن أستطيع أن أعرض مؤلفات الدكتور محمد غنيمى هلال تفصيلا. إذ هى موسوعة ضخمة يجد كل باحث معاصر فيها بغيته من معرفة المذاهب الأدبية الغربية ومناهج الغربيين فى دراسة آدابهم دراسة نقدية. ولضخامة هذه الموسوعة التى تجعل الإحاطة بها فى غاية العسر أكتفى بسرد طائفة من أعمال الدكتور محمد غنيمى هلال النقدية، وأول ما فجأ به النقاد المعاصرين وبهرهم كتابه: «النقد الأدبى الحديث» فى نحو سبعمائة صفحة، وفيه عرض ـ فى تفصيل ـ النقد اليونانى وخاصة عند أرسطو وبالمثل النقد العربى وأجناس الأدب وأسس جماله والشعر الحديث وما يراد فيه بالتجربة الفنية والوحدة العضوية فى القصيدة وتطور القصة وعناصرها الأساسية والاتجاهات العالمية والدراما الحديثة. وكان قد كثر الحديث عن تأثير المذهب الرومانسى الغربى فى شعراء العرب بين الحربين العالميتين فى هذا القرن على نحو مايلقانا عند على محمود طه وإبراهيم ناجى ومعاصريهما، فخص الرومانتيكية بكتاب بديع، تحدث فيه عن نشأتها عند الغربيين مقارنا بينها وبين الكلاسيكية التى تقدمتها وصور خصائصها فى الشخصية والشعور والخيال وحرية الفرد وماتتميز به من الولع بالطبيعة والإعجاب بالحياة الفطرية ومن

(*) يعبر المشاركون فى إصدار الكتاب عن تقديرهم العميق لإسهام الأستاذ الكبير الدكتور شوقى ضيف بهذه المقالة المستوعبة فى هذا الكتاب التذكارى عن المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال.

السمو بعاطفة الحب ومن الخوض فى الغيب والقدر، مع الحديث المفضل عن الأجناس الأدبية عند الرومانتيكيين. ويخص الدكتور غنيمى النقد المسرحى بكتاب يحلل فيه مسرحيات عربية معاصرة على أساس منهج وصفى محمل بوعى تاريخى جمالى مع نظرات صائبة فى التراث الأدبى العالمى وفى لغة المسرح وبيان منزلتها فيه.

ويفتتح الدكتور غنيمى فى النقد الأدبى العربى المعاصر بحثا ضخما هو النقد المقارن الذى يعد - بحق - رائده وفاتح أبوابه - على مصاريعها - للباحثين والدارسين بعده إذ لم يكتف فى عرضه بالآراء النظرية، بل سندها بالتطبيقات العملية، وأخرج فيه طائفة كبيرة من تأليفه وفى مقدمتها كتاب مفصَّل عن الأدب المقارن تحدث فيه عن تاريخ نشأته وتطوره فى القرن التاسع عشر ومابعده، وعرض بحوثه ومناهجها، وكيف تأسس على فكرة عالمية الأدب، ويفيض فى بيان الأجناس الأدبية الشعرية: ملاحم ومسارح فى الأدبين الغربى والعربى، وفى الخرافة على لسان الحيوان فى الآداب المختلفة، والأطلال فى الأدبين العربى والفارسى، والقصة فى الأدب الغربى والعربى والموشحات والأزجال، ويذكر أنواعا من النماذج البشرية ومصادرها الأسطورية الشعبية، وأنواعا أخرى من البحوث فى الأدباء والمصادر ويعرض المذاهب الأدبية عرضا مقارنا طريفا.

وينشر الدكتور غنيمى دراسة بديعة عن ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى مع نقد مقارن خصب بين الحب العذرى عند العرب والحب الصوفى عند الفرس. ولخدمة الدراسات النقدية المقارنة بين الأدبين العربى والفارسى نشر كتابا قيما عن الأدب الفارسى بعنوان «مختارات من الشعر الفارسى» اختار فيه نماذج لشعرائه على مر التاريخ من أقدم عصوره حتى محمد إقبال فى العصر الحديث، وقدم للمختارات بمقدمة علمية عن تأثير الشعر العربى فى الشعر الفارسى، مع مقارنات بين موضوعاتهما وموسيقاهما وبحورهما، ومع بيان أطوار الشعر الإيرانى الملحمى والقصصى.

وتكثر مؤلفات الدكتور غنيمى فى النقد المقارن، من ذلك كتاب بعنوان النقد التطبيقى والمقارن يعرض فيه المؤثرات الغربية فى الرواية العربية، ويتسع بالحديث

عن الجاحظ وعن سارتر ودعوته وفلسفته وترجم له كتابا بعنوان «ما الأدب» ضمنه أربعة فصول من كتاب سارتر: «مواقف» وذكر من كل فصل أهم محتوياته من الأفكار فى فلسفته : الوجودية.

وينشر الدكتور غنيمى فى النقد المقارن كتابا بعنوان «النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة» وفيه يتحدث عن نموذج عربى قيم هو مقامات الحريرى وتأثيرها فى الآداب واللغات الأوروبية، كما يتحدث عن أنواع من النماذج الإنسانية فى الأدب موضحا مصادرها المختلفة. ويخص هذه النماذج بكتاب يسمى «مواقف» وفيه يعرض أنواعا من تلك النماذج الإنسانية عربية وغربية، مع بيان أنواعها ومناهج دراستها فى علم الأدب المقارن. ويكتب فى المواقف الأدبية كتابا ثانيا يقدم له بمجمل عن مجالات البحث فى هذا العلم، ويتحدث عن ظواهر أدبية قديمة وحديثة فى الأدبين الملحمى والدرامى دارسا لها دراسة مقارنة.

وواضح أن كتابات الدكتور محمد غنيمى هلال تبسط ـ فى تفصيل ـ مباحث طريفة متنوعة فى النقد الأدبى والآداب الغربية والعربية والفارسية، وستظل منجما نقديا كبيراً يفد عليه الباحثون ويفيدون منه فوائد محققه قيمة فى النقد والأدب المقارن جميعاً.

شوقى ضيف

غنيمى هلال ونقد القصة

الدكتور عبدالفتاح عثمان (*)

ـ ١ـ

كان الدكتور غنيمى هلال ناقدا علميا أكاديميا رصينا صاحب رؤية شمولية اتسعت لتستوعب أجناس الأدب شعرا ونثرا، ولتقاربها نظريا وتطبيقيا، وتحيط بها تاريخيا وفنيا، فهى تبدأ دائما من الجذور مراعية الحس التاريخى، والتطور الموضوعى والفنى حتى عصره الذى عاش فيه لا فى الأدب العربى وحده بل فى الآداب العالمية أيضا.

وكانت عقليته الفذة وثقافته العميقة تمده برصيد زاخر من المادة الأدبية والنقدية التى استرفدها من مصادرها الأصلية سواء كانت عربية أم أوروبية ثم استوعبها وهضمها ووظفها فى دراسته التى تجلت فى صرحه الشامخ «النقد الأدبى الحديث» ذلك الكتاب الأم الذى سيظل دائما معينا خصبا لكل دارس فى أجناس الأدب. وفى نفس الوقت لكل باحث عن طبيعة الفكر النقدى عند المؤلف ذاته. فقد أودع غنيمى هلال فى هذا السفر العظيم خلاصة فكره النقدى فيما يتصل بالشعر والمسرحية والقصة.

وقد احتلت القصة مكانا بارزا تمثل فى الفصل الثالث من الباب الثالث الذى خصصه لدراسة النقد الأدبى الحديث، حيث نجد معالم المنهج العلمى لغنيمى هلال فيما يتصل بدراسته لأجناس الأدب. فهو منهج يقوم ـ بناء على الاستقراء ـ على الجمع بين العالمية والمحلية، والمزاوجة بين الرؤية النظرية والخطة التطبيقية، والاهتمام بالقضايا الموضوعية والخصائص الفنية، والربط بين التأصيل والمعاصرة.

إنه يبدأ دراسته ـ شأنه دائما ـ بالتركيز على الجانب التاريخى فيتتبع نشأة القصة وتطورها فى الآداب الأوروبية من حيث طابعها الملحمى الذى تجلى فى قصص المغامرات الملحمية ثم قصص الفروسية وقصص الرعاة والشطار موضحا

(*) أستاذ النقد الأدبى بكلية دار العلوم، ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الإمارات العربية.

تأثرها بالمقامات العربية، ثم يتحدث عن قصص التحليل النفسى، وقصص المغامرات الحديثة وطابعها الهجائى الاجتماعى وقصص القضايا الاجتماعية عند الرومانتيكيين. والمذهب الواقعى والطبيعى فى القصة، وقصص التحليل النفسى واللاشعور الجمعى والفردى فى القصة الحديثة والقصص البوليسية.

وحين ينتهى من دراسة القصة فى الأدب الأوروبى على هذا النحو يبدأ فى دراسة القصة فى الأدب العربى متبعا نفس المنهج، فهو يتعرض للجذور التاريخية من حيث نشأة الأدب القصصى العربى القديم الأصيل والمترجم ممثلا فى كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة والمقامات ورسالة الغفران وحى بن يقظان ثم نشأة القصة الفنية الحديثة فى الأدب العربى وأطوارها.

ولايكتفى بهذا العرض التاريخى للقصة فى الأدب الأوروبى والعربى وإنما يقدم تأصيلا نظريا لها باعتبارها فنا متميزا فى طبيعته ووظيفته وأداته، وكان لهذا التأصيل تأثيره البالغ على النقد والمبدعين والدارسين لهذا الفن.

لقد كان الدكتور غنيمى هلال مقدرا لفن القصة ومؤمنا بدورها الحيوى فى العصر الحديث، فهو يراها «أعظم الأجناس الأدبية خطرا وأحفلها بالآراء الفلسفية الاجتماعية والنفسية، وأمسها بمشكلات الإنسان وعصره، وفيها تصوير الإنسان لاعلى أنه نموذج عام يصلح لكل عصر وبيئة، ولكن على أنه مخلوق حى ذوجوانب نفسية متعددة يواجه موقفا خاصا» (١).

والقصة عنده ليست انعكاسا موازيا للواقع بحرفيته وجموده، وليست كذلك تقريرا عن التجربة تقارب جانبها السطحى المعاش «ولكنها تصوير حى للتجربة يوحى بمعان إنسانية ونفسية عامة تتراءى من خلال الموقف الخاص، وبهذا لاتفقد قيمتها الإنسانية لمعالجتها موقفا إنسانيا قد ينتهى خطره أو قد لايهم أولا قوما يمتون إلى القارئ بصلة، بل إن معانيها الإنسانية تتضح ويعظم خطرها كلما تعمق الكاتب فى معالجة المشكلات والجوانب النفسية وفى تخصيصها بالموقف الذى يعالجه والفترة التى يتناوله فيها» (٢).

ويثرى الجانب النظرى بتقديم تعريف منطقى للقصة يركز فيه على الخصائص النوعية لها «فالقصة كالحياة معقدة متعددة الجوانب ممتدة حية المعالم، وقصد المؤلف

فيها إلى حكاية الفشل أو النجاح أقل من قصده إلى عرض مناظر وتحليل شخصيات ترمى إلى هدف واحد يتصل بحال الإنسان فى موقف خاص ومايحيط به من بؤس ومايتوعده من أخطار وما يمكن أن يواجه هذه الأخطار بماالديه من وسائل وبما منح من إرادة. ويتكشف هذا كله عن فكرة كبيرة هى بيان موقف إنسانى يكون فيهِ جهد الإنسان ذا معنى» (٣).

وهو بذلك ينضم إلى بعض النقاد الأوروبيين مثل «هنرى جيمس» الذى يعرف الرواية بأنها «انطباع شخصى مباشر للحياة، وفى هذا بادئ ذى بدء تتلخص قيمتها التى تعظم وتصغر تبعا لحدة هذا الانطباع» (٤) .

وتشارلتن الذى يعرف القصة بقوله : «القصة ضرب من الخيال النثرى له مهمة خاصة به، وهىَ أن تقص أعمال الرجل العادى فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخطوط متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه موغلة فى دخيلة النفس حينا لتبسط مكنوناتها أثناء وقوع الفعل مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حينا آخر» (٥).

ود. هـ لورنس الذى يصفها بأنها اللحظة الحية فى الحياة والتى يتميز فيها الإنسان بقدرته على أن يحيا لأنها : «تقدم لنا صورة رائعة للحظة الحية، اللحظة التى يتمير فيها الإنسان بالحياة، ومن ثم فإنها فى مكانة أعلى من الفلسفة والدين والعلوم» (٦).

والقصة عند غنيمى هلال تقوم على أسس جوهرية لابد منها فى بنائها الموضوعى والفنى.

أولها : الحكاية : والحكاية الروائية عنده ذات طابع خاص ولذلك تختلف عن الحكاية اليومية الجارية والحكاية التاريخية فى أنها ذات طابع إنسانى وتقوم على الصراع الدرامى والوحدة العضوية بين أجزائها، وتتميز بحبكتها الفنية وبعدها عن المصادفة وارتباطها الوثيق بالزمان والمكان والأجيال.

ثانيها : الأشخاص : فالأشخاص عنده «مدار المعانى الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة . . . إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن

محيطها الحيوى، بل ممثلة فى الأشخاص الذين يعيشون فى مجتمع ما وإلا كانت مجرد دعابة وفقدت بذلك أثرها الاجتماعى وقيمتها الفنية» (٧).

ويفصل القول فى الشخصيات من حيث صلتها بالواقع وعالمها النفسى وأنواعها من سطحية ونامية، وثانوية ورئيسية وفردية وجماعية وعلاقة الشخصيات بالمواقف ضاربا الأمثلة على ذلك بالقصص الروسى عند دستوفسكى والفرنسى عند جان بول سارتر.

ثالثها : اللغة : لاشك أن اللغة هى القالب الذى يصب فيه الروائى أفكاره ويجسد رؤيته فى صورة مادية محسوسة، وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله، فباللغة تنطق الشخصيات وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التى يعبر عنها الكاتب، ورغم أهمية لغة القص وتميزها عن لغة الشعر والمسرح نجد أن الدكتور غنيمى هلال لم يوفها حقها على النحو الذى وجدناه فى دراسته للحكاية والشخصية، فهو ينتهى من الحديث عنها بسرعة ويعد بدراستها بعد فراغه من دراسة الاتجاهات العالمية فى المسرح بعد أرسطو لأن لها ـ على حسب رأيه ـ صلة وثيقة بقضية الأسلوب فى المسرح ولكنه لم يف بما وعد فلم يتحدث عن الطبيعة النوعية الخاصة للغة القص مقارنا بينها وبين لغة الشعر والمسرح والخطابة وإنما يتحدث فقط عن لغة الحوار القصصى أتكون بالفصحى أم بالعامية؟ وقضية لغة الحوار من القضايا الحيوية التى اهتم بها نقاد عصره وأدباؤه، فبينما وقف طه حسين والعقاد ويحيى حقى ونجيب محفوظ إلى جانب الفصحى نجد رشاد رشدى وإحسان عبدالقدوس يقفان إلى جانب العامية، وتوفيق الحكيم إلى جانب الوسط.

وكان موقف غنيمى هلال حاسما وقاطعا إلى جانب الفصحى، فهو من أقوى أنصارها والمدافعين عنها، فمن رأيه «أن اللغة الفصحى أقدر وأثرى فى تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة فى مفرداتها والمتصلة بالوقائع والمحسات، فى حين تعجز العامية عن المعانى العالية والأفكار والخواطر والمشاعر الدقيقة، وفى سبيل ذلك لايصح أن نراعى التيسير على عامة الجمهور بل يجب أن نرقى بإمكانياته»» (٨).

وهو يعارض أولئك الذين يستخدمون اللغة العامية فى الحوار القصصى بحجة الواقعية ويرد عليهم بأن «الفرق شاسع بين معنى الواقعية الفنى وواقعية اللغة والخلط بينهما لايصدر إلا عن قصور شنيع فى فهم الواقعية، فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية وواقعية الحياة والمجتمع، والكاتب لايستنطق لسان المقال بل لسان الحال، ولابد فى عالم الأدب من الاختيار والتعمق لا الاقتصار على نقل الواقع» (٩).

ويجمل رأيه فى هذه العبارة «وسبيلنا التى ندعو إليها من شأنها أن تفسح المجال الأرحب للقصة والمسرحية فلا تحرمهما ميدان الفصحى حتى يتاح لهما جمهور أكبر ويتسع مجالهما الفنى ويعمق كى يؤديا رسالتهما الفنية والقومية»(١٠).

وهو فى دراسته لأسس بناء القصة لايغفل عن ظاهرة التأثير والتأثر موظفا رصيده المعرفى فى الأدب المقارن لإثراء دراسته، فهو يتحدث عن القصة الحديثة التى أصبحت تتطلب جهدا كبيرا للكشف عن هدف المؤلف من وراء الأحداث والشخصيات ضاربا المثل بجيمس جويس فى اعتماده على الكشف عن الوعى الباطن من خلال الحديث النفسى لشخصياته وبـ «دوس باسوس» الكاتب الأمريكى فى حذفه كثيرا من الأحداث الهامة تاركا للقارئ استنتاجها والنفوذ إلى أهدافه من وراء إضمارها و بـ «بروست» فى رجوعه الزمنى واعتماده على تداعى المعانى فى ذاكرة شخصياته، وفى متعرجاته القصصية و بـ «أندريه جيد» فى نظرته إلى الحقيقة الواحدة من وجهات مختلفة من خلال شخصياته، وبالوجوديين فى تصويرهم لموقف قصصى ذى شعب كثيرة تبين عن فلسفة الأشخاص وسلوكهم، ثم ينتقل بعد ذلك مباشرة إلى أدبنا العربى، فيذكر أن نجيب محفوظ اتبع فى قصصه هذا المنهج الفنى فصور شخصياته بما يكشف عن صراعهم النفسى ونظرتهم إلى القيم الاجتماعية وتفاعلهم مع أحداث المجتمع ومشاركتهم فى توجيه هذه الأحداث ولكن فى حيدة تامة. (١١)

ومعنى هذا أن غنيمى هلال فى نقده للقصة كان يهتم بالتنظير والتقعيد ومراعاة الحس التاريخى والمقارنة بين الأدبين العربى والأوروبى.

وقد انتقل هذا التنظير النقدى إلى كتب الدارسين الذين اهتموا بفن القصة

سواء على المستوى الأكاديمي أو المدرسي فانتفعوا به ونهلوا منه مما جعل كتاب النقد الأدبى الحديث يتصدر قائمة المراجع بحيث لا نعدم نصوصه بمبناها أو معناها في الدراسات المتصلة بالقصة فى طول العالم العربى وعرضه!

- ٢ -

وهذا الجهد فى التنظير والتقعيد لم يقابله جهد مماثل فى التطبيق والتجريب، فقد قلت متابعاته للأعمال القصصية التى أصدرها جيل الرواد طه حسين ومحمود تيمور ويحيى حقى. ولم ينشط للكتابة عن الجيل الذى تلاهم وتوالت إصداراته فى الخمسينات والستينات نجيب محفوظ، وإحسان عبدالقدوس ويوسف السباعى ومحمد عبدالحليم عبدالله وفتحى غانم وغيرهم، ولذلك لانجد له كتابا مستقلا في النقد التطبيقى على النحو الذى وجدناه عند يحيى حقى ومحمود تيمور وعلى الراعى.

وربما يرجع ذلك إلى انشغاله بمجالات الأدب المقارن، واهتمامه بالتأصيل النظرى وعزوفه عن الكتابة فى المجالات الأدبية، والصحف اليومية لأن الدراسة العلمية الأكاديمية قد استغرقته.

حقا وجدنا فى المقالات التى طبعت بعد وفاته - يرحمه الله - فى كتاب بعنوان «فى النقد التطبيقى والمقارن» ثلاث مقالات عن نقد القصة الأولى عن مجموعة قصص لعباس خضر بعنوان مديحة، والثانية بعنوان أزمة الوعى السياسى فى قصة «السمان والخريف» لنجيب محفوظ. والثالثة بعنوان «مع شباب القصة القصيرة» وهذه المقالات الثلاث تعطى فكرة عن منهجه التطبيقى، وهو يتسم بالمزاوجة بين الانطباع الذاتى والاحتكام إلى المقاييس النقدية العلمية التى هضمها وصقل بها ذوقه الخاص.

ففى دراسته عن المجموعة القصصية لعباس خضر يربط بين موضوع التجربة وطبيعة الكاتب نفسه «فمن خلال اختيار المؤلف لنوع تجاربه الحيوية التى اتخذها مادة لقصصه يتراءى مزاجه السمح وأنواع اهتمامه هو» (١٢).

ويتعرض لدراسة بعض شخصيات قصص المجموعة ومنها شخصية الأستاذ كامل فى قصة «دروس خصوصية» حيث يرى أن المؤلف «اختار نموذجه الواقعى

على مثاله هو فى نظرته إلى طبيعة الحياة والأحياء، فالشر يتسلل أحيانا إلى النفوس ولكنه عارض بدافع آفات من السهل أن تزول لتكشف البواطن الخيرة فى الأفراد وليسيطر الخير آخر الأمر على المجتمع» (١٣).

وأجود قصص المجموعة من وجهة نظره «هى تلك التى يتوافر لها بناء القصة الفنى وتحديد الموقف والنمو النفسى والحوار نموا يكشف عن البعد النفسى فى حركة باطنة عميقة أوفى حيرة تعتمد فى جلاء ذات نفسها على الوعى بمنطق الواقع والأحداث» (١٤).

وبعد نقده لطبيعة التجربة والشخصية والبناء الفنى يرصد الوسائل التقنية التى استخدمها الكاتب ومنها وسيلة المفارقة التصويرية حيث يتتبعها فى بعض المشاهد.

ويجمل نقده فى هذا النص الذى يختم به مقاله «وعلى الرغم من أننا نشيد بالنضج الفنى للبناء القصصى فى هذه المجموعة إذا وازناها بالمجموعة القصصية الأولى للمؤلف نسوق بعد ذلك ملحوظات فنية نعتقد أن النظرة الميسرة للحياة والأحياء فى مسائلهم كانت ذات أثر فى كثير منها، فقد اختار المؤلف قارئه ـ على حسب خصائص نوع التجارب الحيوية والشخصيات التى اختارها من أوساط المثقفين الذين يريدون أن يشعروا بما حولهم، ويؤكدوا ذواتهم، فى ملحوظات دقيقة تتصل بمجرى الواقع الميسر المألوف، وتبعا لذلك حرص على أن يقدم له قصة كاملة الحدث، واضحة البداية والمصير. وهذا الحرص قد نال من البناء الفنى لكثير من القصص، على حسب مايتطلبه البناء الفنى للقصة القصيرة كعهدنا بها. فمثلا فى تلميذة زمان يمتد زمن القصة بعد أن علمت الفتاة أن مدرسها السابق متزوج فتستطرد فى سرد مطاردتها له وفى البحث عن وسيلة للتلاقى به.

وقد تكون لذلك أهمية فى تصوير تفاهة تلك الشخصية، ولكنه إطالة واستطراد مبنى على إكمال الحدث، لا على تعميق إدراك. وهو يتصل بالسرد ولايتفق وقالب القصة القصيرة، وكذلك فى زوج المدرسة حين يمتد الزمن امتدادا يجعل القصة القصيرة تفقد طابعها الأخص بها، فتسلك فى بنائها سلك قصة طويلة. ونقول مثل ذلك فى اختفاء جليلة وبداية، والفرق واضح فى بناء هذه القصص والقصص الأخرى التى وفر لها المؤلف كل أسس بنائها الفنى الناضج مثل

قصة «دروس خصوصية» وقصة «الدكاترة».

وبعض الحلول يتعجل المؤلف فيها، وقد يلجأ للمصادفة كما فى قصة «لاعب البلياتشو» وقصة «بداية».

وليس من طبيعة القصة القصيرة أن يطول الزمن، ويكمل الحدث بالسرد، لأنها موقف نفسى، مركز البناء محدود. يضعف باتساعه، وتضعف دلالته وتأثيره باعتماده على الحدث» (١٥).

وينتقد الكاتب فى استخدامه اللغة العامية فى السرد والحوار مبينا رأيه فى القضية برمتها حيث يقول : «وعلى الرغم من تملك المؤلف زمام لغته وقدرته على التعبير الفصيح بالعربية، يلجأ فى كثير من الأحيان إلى العامية فى مجال الحديث الفردى والوصف لافى الحوار فحسب، ولكنى من جانبى أرى أن المؤلف إذا اختار الفصحى سبيلا للتعبير لاينبغى أن يلجأ ـ فى غير الحوار ـ ولدلالة فنية قاهرة فى الحوار ـ إلى العامية الخالصة، وبخاصة فى الجمل، أما المفردات العامية فلا حرج، متى رأى الكاتب أن لإيرادها ضرورة فنية» (١٦).

وفى مقاله عن قصة «السمان والخريف» يتحدث كثيرا عن طبيعة التجربة التى اختارها نجيب محفوظ من حيث تعبيرها عن جوانب الواقع العميقة لفترة من أهم الفترات التى مرت بها مصر فى تاريخها الحديث، وهى فترة التحول الثورى. ويفيض فى الحديث عن شخصية عيسى الدباغ وابن عمه حسن ويوازن بينهما من حيث عالمهما النفسى وتفاعلهما مع الواقع الثورى الجديد وبراعة نجيب محفوظ فى ذلك، ويختم مقاله بقوله : «ولم نرد فى هذه السطور إلا التنويه بجوانب النضج الفنى الفذ فى استبطان الوعى لفترة حاسمة باختيار معالم محددة تميز خيوطا دقيقة تحفل بها الوثبة التاريخية الخلاقة فى صنوف الوعى البائس الذى يلقى أضواء على جوانب خبيئة دفينة لاتقف عند السطح ولاتقنع بالمظهر.

وفى القصة مايقطع مرة أخرى بأن الأصالة الفنية ليست فى تصوير الموضوعات المشتركة، والمسائل العامة، ولكن فى الغوص بالشخصيات والأحداث فى أعماق الوعى التاريخى . . . وكلما تعمق الكاتب فى جوانب الواقع عن حسن اختيار وأصالة تصوير، تراءت المعانى الإنسانية الدقيقة العامة جلية واضحة . .

ولن يستطيع القارئ أن يفصل الأعمال الأدبية الكبرى عن عصرها وبيئتها، وفى ذلك تتجلى أصالة الكاتب وجهده، وبقدر رسوخ الإنتاج الأدبى فى عصره وصدقه فيه يتأكد خلوده، ويتاح له أن يشع معانى إنسانية كثيرة عميقة» (١٧).

وقد وقف الدكتور غنيمى هلال عند شخصية عيسى الدباغ وقرأها قراءة نقدية تظهر ذوقه المصقول بالثقافة والخبرة وطول المعايشة للأعمال القصصية الجيدة فهو يلمح بفطنة ثاقبة المشاعر المركبة لهذه الشخصية الحافلة بالتناقض والثراء النفسى ويرصد مافيها من رمز وماتشع به من إيحاء.

يقول: «وآية أخرى من الروعة الفنية للأستاذ المؤلف فى حادثة يتيح بها لعيسى أن ينتفض وعيه السياسى والإنسانى انتفاضة قوية تكشف له عن تفاهة ماضيه كشفا لم يستطع أن يتنصل منه هذه المرة، فها هو ذا عيسى الذى تعود صنوفا من الهرب القاسى يمخو بها وجوده يجد نفسه وجها لوجه أمام خصوبة حيوية لم يتوقعها، أمام ثمرة خطيئة واستهتاره مع ريرى . . .

وفى هذه المرة المقابلة الإيحائية يتلاقى ينبوع الخصوبة الفكرى بالخصوبة الحيوية للتناسل ليمتزج أحدهما بالآخر فى خلق واقع جديد . . ويرتجف عزمه هذه المرة على رسم خطة للمستقبل . . وتلك ناحية رمزية إيحائية يمزجها كاتبنا الكبير مزجا فنيا محكما بالنزعة الواقعية فى أدق ماتحرص عليه الواقعية من تحديد المعالم الدالة التى لاتقف عند سرد الظاهر الرخيص من أحداث الحياة الجارية . . ويلتحق بالإيحاءة السابقة نظائر أخرى تتخلل القصة وتقع موقعها الفنى الدقيق. . . فنار الحريق كنيران الأحداث تصهر لتطهر، ويمر بخيال عيسى تذكر عبادة المجوس للنار» وحتى اسم عيسى نفسه ينقلب إلى رمز إيحائى فى وهم صاحبه حين يخطر له : (يعزينى أن أرى نفسى أحيانا كالمسيح أحمل خطايا أمة من الخاطئين) . . وتبدو سخرية الواقع من كيانه المتهدم حين تتوالى هزائمه، فيوحى المؤلف بتفاهة وهمه فى فدائه الأجوف حين ينظر عيسى فيرى البورص فى أعلى الجدار فى وضعه الجامد كالمصلوب . . ففى هذه الرؤية نفسها استبطان نفسى عميق ساخر . . . وكذلك التورية الإيحائية بالسمان والخريف . . وأخيرا فى مقابلة للشاب المفتول العضلات الأسمر السحنة، وقد كاد الفجر الجديد أن تنفذ

خيوطه للعيون بدعوة فى آخر القصة لمراجعة موقفه ولانتزاع نفسه من الموقف الذى يثير الإشفاق عليه حتى من الأعداء . . وينصرف عنه، فيشعر عيسى باستجابة باطنة له، ويحدث نفسه جديا بالإسراع للحاق به، ويوحى جده فى اللحاق به أنه يتطلب الخلاص، ويظل الحدس على مصراعيه بميلاد وعى جديد مع الفجر الجديد»(١٨).

هذه قراءة نقدية لقصة «السمان والخريف» تتم عن وعى بطبيعة الفن القصصى ، وقدرة على رصد وجوه التفوق الفنى، وتقدير أصالة الكاتب ونبوغه فى رسم شخصياته واختيار تجربته وتوظيفه للتقنيات الفنية الحديثة فى إثراء عمله القصصى.

أما المقال الثالث «مع شباب القصة القصيرة» فيبدؤه بداية نظرية تعليمية توجيهية حيث يعرف القصة القصيرة ويوضح أسسها الفنية وخصوصية التجربة التى تتناولها، والفرق بينها وبين التجربة الشعرية وموقف الكاتب منها وما ينبغى عليه فى صياغتها ونحن ننقل نصه هنا لأنه يكشف عن رؤيته النقدية للقصة القصيرة، وفى نفس الوقت يوضح اللغة العلمية الرصينة التى كان يستخدمها غنيمى هلال فى نقد القصة، وخاصة إذا استحضرنا لغة طه حسين، ولغة يحيى حقى - فى أول دراساته النقدية - فى نقد الأعمال القصصية، يقول غنيمى هلال: «والقصة القصيرة موقف حيوى محدود الإطار، يفقد جوهره الفنى إذا امتد فى الزمن، وتتجاوز دلالته مجرد عرض أحداث أو وقائع، إلى ماوراءها من حالة نفسية لها بالضرورة بعدها الاجتماعى. وتقوم القصة القصيرة على أن مظاهر الحياة العادية الجارية يمكن أن تكشف بنسيجها الفنى عن أدق الدلالات النفسية أو الاجتماعية، بالنفوذ من خلال هذه المظاهر التى قد تبدو مبتذلة إلى مايربطها ببواطن السرائر إيحاء لاتصريحا، وتلميحا بالقرائن لاسردا. ولهذا كانت فى القصة القصيرة مشابه من الشعر من حيث اللمحة الخاطفة، والموقف النفسى المركز، والقطاع الحيوى المحدد، وإن افترقت عن الشعر بعد ذلك فى أمور كثيرة لاتخفى، أهمها فيما نحن بسبيله أن بعدها الاجتماعى أدل وأبين بمقتضى جنسها الأدبى نفسه، وهذا الفرق الأخير يفرق مابينها وبين القصة الطويلة، ويظل الموقف فى القصة الطويلة تحليليا فسيح المجال لاتركيبيا كما هى حال القصة القصيرة.

ومفتاح الجودة فى القصة القصيرة جودة الاختيار للموقف. فكيف يرى الكاتب وكيف يلحظ؟ وكيف ينفذ برؤيته وملحوظاته إلى ماوراء الظهر الذى يبدو كثيفا لدى الأبصار السطحية العابرة فإذا تحددت الرؤية ووضحت معالم أعماقها، فقد ذلك الطريق لتصويرها. ولهذا ينبغى أن يطيل المرء النظر، ولايضن بطوله، حتى يهتدى إلى الموقف الحيوى الذى يتضمن مايستحق بذل الجهد فى تصويره والإيحاء بمكنونه.

فكاتب القصة القصيرة بخاصة ذو بصيرة نفاذة قبل أن يكون ذا بصر أو مقدرة لغوية. وحاسته الإنسانية بأبعاد الواقع المحدود فى جزئياته هى التى تقود حاسته الفنية ومقدرته اللغوية معا إلى تصوير مايجتذبه من موقف» (١٩).

ويبدأ بعد ذلك فى الدراسة النقدية لقصص ثلاث هى «بلا خوف» للكاتب عباس محمد عباس و«لقاء» للقاص محمد البساطى و«التذكرة» للأديب عبدالعال الحمامصى ثم يوازن بينها فى نهاية المقال.

لنقرأ فقرة يرصد فيها شعرية اللغة عند محمد البساطى «ويجارى النسيج اللغوى تلك اللمسات الشعرية، فالجمل سريعة لماحة خاطفة الدلالة، والصور حركية متتابعة يواكب بعضها بعضا، ويقوم انقطاعها بعضا عن بعض، دون روابط، مقام الإشارة إلى البهر النفسى واللهف كأن اللغة لاهثة متعبة، تتقطع أوصالها، وينقطع أحيانا بها المسير، وقد يتلو هذا الانقطاع تكرار الاسترجاع فى الكلمات والجمل. والاستدراك الذى لايبين عن مستدرك، والانتقالات المفاجئة وهى كلها وسائل فنية لتصوير بواطن النفس واضطرابها وهى وسائل شاعرية فى أصلها . . .

وهذه اللغة تضفى على حال النفس الشاعرية صبغة درامية، وتعمق الواقع النفسى برغم نسيجها فى اللغة الفصيحة لا العامية، وهى مثل على غناء أسلوب الحوار بمقدرة مؤلفه على التعبير عن واقعية الأداء فى المضمون. دون حاجة إلى مجاراة الواقع بألفاظه العامية وحرفية لهجته. ذلك أنه لامناص فى الأدب من الاختيار ومن تجاوز النقل الآلى للواقع» (٢٠).

ويستمر فى بيان مدى نجاح الطابع الشعرى فى التجربة القصصية فى قصة «لقاء» لمحمد البساطى فيقول: «وقد أشرنا غير مرة إلى الوسائل الفنية ذات الطابع

الشعرى فى هذه القصة، وهى وسائل يغنى بها الموقف النفسى الذى قصد الكاتب إليه، ولاننسى أن نـؤكد أن هذا الطابع الشعـرى نجا من الذاتيـة، فهو مـوضوعى درامى فى سماته النفسية الخـالصة، وفى هذا نوع من التبرير للصورة الكلية يؤازره الإطار العـام للناس والطبيـعة والمكـان. وتقوم الحـركة والإشـارة الدالة، واللفظة الخاطفة، والمفارقة التصويرية بدور الإيحـاء بزلزلة نفسية واضطراب خبئ، وشعور عارم مكبوت فى قصد وبلا اندفاع، ولاتوكيدات خطابية صاخبة» (٢١).

وينهى الدكتور غنيمـى هلال مقالته «مع شباب القصـة القصيرة» بموازنة بين القـصص الثلاث نقله ـ مع وعـينا بطوله ـ كنمـوذج للنقد التطبـيقى عند ناقـدنا الكبير.

يقول : «وإذا وازنا ـ بعد ذلك ـ بين هذه القصص الثلاث، رأينا الموقف فى القصة الأولى :(بلا خوف) ـ على ندرته فى الواقع الاجتمـاعى ـ قد أجيد اختياره وعمق فى معناه وأبعـاده، والموقف فى القصة الثانية : (لقاء) مـألوف مكرر، أكثر دورانا فى الواقع الاجتـماعى من الموقف السابق. وقـد عرف المؤلف كيف يمـيزه بالصورة النـفسيـة الفريدة، فرأينا وراء هـذا الواقع العادى الحوافـز الرهيبـة بمثابة اللولب فى حركة المصائر. فمجرد الاختيار ـ الذى يبدو أخص خصائص الفرد فى شئون نفسه ـ له نتائج تتجـاوز نطاق الفرد إلى مصائر الآخرين، ثم تتسع إلى أبعد مما كان موضوع الاختيار، إلى مايضفى علـى الحياة كلها مذاقا خاصًا ولونا فريدا، فعمق الرؤية النفسية هو مدار الجـودة الفنية هنا. والموقف فى القصة الأخيرة تعوزه صدق الرؤية وعمقـها معا، برغم مايترائى فيـه من دلائل طاقة فنية كان يمكن أن تجود لو تهيأ لها الموقف الجيد كى تتفتح فيه.

والقصة الأولى والأخـيرة بصيغة المتكلم، على لســان صاحب الموقف، وقد عرف كيف يفيد مؤلف القصة الأولى من وسيلة التقديم الفنية هذه دون أن يقع فى مأزق التصريح المبـاشر أو الخواطر الذاتية والانفعالات الصـاخبة، بل إنه راعى فى لغته مجاراة مشاعر الطفولة فى سـوق القصة على لسان طفل فتركها تشف فى دقة عن صدق الطوية، وبراءة الشعور، إذ هدانا هذا الطفل إلى حقـيقة إنسانية السليب الحق الطريد من المجتمع، فى حين ضل فهمـها من حوله الكبار فى سخرياتهم به أو خلق أسطورته.

وبرغم إيراد القصة الأولى بصيغة المتكلم لم يهمل الكاتب عباس محمد عباس فيها الحوار، وهذه سمة مقدرة فنية ملحوظة، إذ الحوار يضيف إلى قوة التصوير. وهو من وسائل الحركة القصصية التى تسمو بالصياغة الفنية للقصة، إذ تضفى عليها طابعا دراميا، على حين خلت القصة الأخيرة من هذا الحوار أو كادت، فخسرت فنيا إذ شغل مؤلفها عن الحوار بتقديمها بصيغة المتكلم على لسان بطلها.

والقصة الوسطى : «لقاء» بدت غنية بالحوار ذى الطابع الدرامى والشعرى معا. وتجلت الحركة فيما تخلل الحوار من جمل سريعة خاطفة بينا فيما سبق خصائصها وتآزرها فى تصوير الحالة النفسية.

ولم تخسر هذه القصة بحوارها حين أداره المؤلف باللغة الفصيحة بل إنها نفذت بهذا الحوار الفصيح إلى أعماق اجتماعية، مما هيأه المؤلف لهذا الحوار من طابع الإيحاء للجمل والعبارات على نحو ماشرحناه من قبل، مستعينا فى ذلك بدلالات اللغة الفصيحة ففاق فى نفاذه إلى الواقع الاجتماعى بهذه الوسائل الفنية مؤلف القصة الأولى حين راعى حرفية الواقع فى بعض الجمل العامية للحوار فى قصته، وإنما الواقعية بالأداء النفسى لابمجاراة الواقع» (٢٢).

إن هذا النص يؤكد ماذهبنا إليه من أن النقد التطبيقى عند غنيمى هلال يقوم على الذوق المصقول بالثقافة والخبرة وطول المعايشة للنصوص الأدبية الجيدة، والاستفادة من المقاييس العلمية النظرية التى حصلها من إحاطته العميقة بالمذاهب النقدية القديمة والمعاصرة، ومن ثم جمع بين الوعى النظرى والذوق الذاتى والرؤية المنفتحة على الآداب العالمية، ولو قدر له أن يهتم بالحركة الأدبية ـ فيما يتصل بالنتاج القصصى ـ ويوظف إمكاناته النقدية فى المتابعة والتقويم والتقديم فى إطار مقالات نقدية جادة تنشر فى المجلات المتخصصة لترك لنا العديد من الكتب كما كان الحال فى مقالات طه حسين والعقاد ومندور، ولكن غنيمى هلال اهتم بالتأصيل النظرى والحس التاريخى والأدب المقارن والمذاهب النقدية وأصّل ذلك كله فى عدد من الكتب العلمية الأكاديمية التى ستبقى صوى فى طريق النقد الأدبى، ومعالم بارزة يهتدى بها كل باحث، وذكرى خالدة تشهد لصاحبها بالأصالة والاقتدار والإخلاص والتجرد.

هوامش

١ ـ النقد الأدبى الحديث ص٤٩١، ط نهضة مصر .

٢ ـ النقد الأدبى نفس الصفحة.

٣ ـ النقد الأدبى ص٥١٤.

٤ ـ نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث د. إنجيل بطرس، ص٦٤.

٥ ـ فنون الأدب ص ١٢٨ ترجمة د. زكى نجيب محمود لجنة التأليف والترجمة والنشر.

٦ ـ نظرية الرواية ص٦٠.

٧ ـ النقد الأدبى الحديث ص٥٢٦.

٨ ـ السابق ص٦٢٥.

٩ ـ السابق ص ٦٢٤.

١٠ ـ السابق ص٦٢٧.

١١ ـ انظر السابق ص ٥١٧.

١٢ ـ فى النقد التطبيقى والمقارن ص ١١٦، ط دار نهضة مصر.

١٣ ـ السابق ص ١١٧.

١٤ ـ السابق ص ١١٩.

١٥ ـ السابق ص ١٢٤.

١٦ ـ السابق نفس الصفحة.

١٧ ـ السابق ص ١٥١.

١٨ ـ السابق ص١٥١.

١٩ ـ السابق ص ١٨٣.

٢٠ ـ السابق ص١٩٠.

٢١ ـ السابق ص ١٩١.

٢٢ ـ السابق ص ١٩٥.

رائد الدراسات الأدبية المقارنة
فى العالم العربى

الدكتور على عشرى زايد (*)

مدخل عام:

تؤرخ بداية الدراسات الأدبية المقارنة القائمة على أساس علمى منهجى ومفهوم دقيق للأدب المقارن فى العالم العربى بعودة المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال عام ١٩٥٢ من فرنسا التى أوفد إليها للتخصص فى الأدب المقارن والحصول على درجة الدكتوراه فى هذا المجال، حيث تتلمذ على واحد من أبرز أعلام المدرسة الفرنسية ـ التى كانت فى ذلك الحين هى المدرسة الوحيدة ذات الشأن على مستوى العالم كله فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة ـ وهو الأستاذ «جان مارى كاريه» بالإضافة إلى احتكاكه ـ بالطبع ـ بكل أعلام هذه المدرسة وأخذه عنهم.

وقد قام الدكتور هلال فور عودته بتدريس الأدب المقارن لطلاب كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، وكلية الآداب بجامعة عين شمس، ثم بعض الكليات والمعاهد العلمية الأخرى، مثل معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية، ومعهد الفنون المسرحية، وكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، والجامعة الأمريكية.

فى عام ١٩٥٣ أصدر الدكتور هلال الطبعة الأولى من كتابه الرائد «الأدب المقارن» [١] الذى مايزال إلى الآن أوفى مرجع يمثل مفهوم الأدب المقارن لدى المدرسة الفرنسية، ويندر أن يوجد باحث فى مجال الأدب المقارن جاء بعد الدكتور هلال لم يستفد من هذا الكتاب ومن أبحاث الدكتور هلال الأخرى فى مجال النظرية والتطبيق فى الأدب المقارن.

وكانت قد سبقت عودة الدكتور هلال مجموعة من الدراسات والأبحاث حمل بعضها عنوان «الأدب المقارن» مثل «فى الأدب المقارن» لعبد الرزاق حميدة[٢] و«عن الأدب المقارن» لنجيب العقيقى [٣]، و«تيارات أدبية بين الشرق والغرب،

(*) أستاذ النقد الأدبى ورئيس قسم البلاغة والنقد الأدبى والأدب المقارن بكلية دار العلوم.

خطة ودراسة فى الأدب المقارن» للدكتور إبراهيم سلامة (٤). ولم يحمل البعض الآخر عنوان الأدب المقارن ولكنه تعرض لبعض القضايا والمقارنات التى يهتم بها الأدب المقارن، ومن هذه المؤلفات «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو» لمحمد روحى الخالدى (٥)، والجزء الثالث من كتاب «منهل الورّاد فى علم الانتقاد» لقسطاكى الحمصى (٦)، و«قصص الحيوان فى الأدب العربى» لعبدالرزاق حميدة (٧)، بالإضافة إلى مجموعة من المقالات نشرت فى بعض الدوريات المصرية - وبخاصة مجلة الرسالة - لبعض الكتاب أمثال خليل هنداوى(٨)، وفخرى أبو السعود (٩)، وسواهما.

ولكن كل تلك المحاولات السابقة على عودة الدكتور محمد غنيمى هلال كانت تقوم على اجتهادات فردية خاصة من أصحابها، ولاتستند إلى أساس علمى منهجى، ولاتنطلق من إدراك واضح لمفهوم الأدب المقارن ومناهج الدراسة فيه، ومن ثم كان بعضها لايمت إلى الأدب المقارن - بأى مفهوم من مفهوماته - بأية صلة على الرغم من كونه يحمل عنوان الأدب المقارن، على حين كان البعض الآخر ينتمى إلى المقارنة بمفهومها اللغوى العام أكثر من انتمائه إلى حقل «الأدب المقارن» بمفهومه العلمى الدقيق(١٠). فضلا عن أن هذه المحاولات لم تتقدم بالبحث الأدبى المقارن خطوة واحدة إلى الأمام، بل لعل بعض المحاولات الأكثر تقدما فى الزمن كانت أقرب إلى روح الأدب المقارن - ولا أقول إلى مفهومه العلمى - من محاولات تأخرت عنها زمنيا ولكنها لم تفد مما سبقها من جهود.

من هنا نستطيع أن ندرك خطورة الدور الذى قام به الدكتور محمد غنيمى هلال رائد الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى، والريادة لاتعنى - من وجهة نظر هذا البحث - مجرد السبق الزمنى إلى الاهتمام بهذه القضية أو تلك من قضايا العلم، فذلك لايعنى فى النهاية شيئا مالم يقترن بوضع أسس علمية صارمة وبلورة مفهوم علمى محدد يلتف حوله التلاميذ والمريدون، ووضع مناهج علمية دقيقة لمعالجة قضايا العلم وظواهره، وهذا هو بالتحديد ماقام به الدكتور هلال سواء فى مجال تدريس الأدب المقارن فى جامعات مصر ومعاهدها، أو فى مجال تأليف الكتب والأبحاث النظرية والتطبيقية التى تحدد مفهوم هذا العلم وتبلور ملامحه ومناهجه ومجالات البحث فيه على أساس علمى متين.

وإن المرء ليعجب كيف استطاع هذا الرجل خلال عمره العلمى القصير الذى لم يتجاوز الستة عشر عاما منذ عودته من فرنسا عام ١٩٥٢ إلى رحيله المبكر عام ١٩٦٨ أن يترك كل هذا التراث العلمى الضخم الذى يجمع بين الغزارة والتنوع والأصالة والعمق - وهى خصائص نادراً ماتجتمع فى نتاج إنسان واحد - بالإضافة إلى قيامه بالتدريس وتكوين التلاميذ والمريدين فى عدد من الكليات والمعاهد العلمية داخل مصر وخارجها، ولعله كان يحس بمحدودية إقامته فى هذه الحياة فظل يعطى ويتوهج بالعطاء حتى احترقت شمعة عمره.

السمات العامة لشخصيته العلمية وانعكاسها على نتاجه:

قبل أن أعرض للنتاج العلمى للدكتور هلال فى مجال الأدب المقارن ومدى ما أسهم به فى تأسيس هذا العلم ونشره أود أن أتوقف قليلا أمام بعض السمات العامة لشخصية الرجل العلمية وتفكيره، حيث كان لهذه السمات أثر عميق على اهتماماته العلمية وطريقته فى معالجة القضايا العلمية، وعلى نتاجه العلمى كله .

وأول ما أود الوقوف أمامه من هذه السمات **سمة القلق العلمى**، حيث تميز الرجل بشخصية علمية قلقة لاتكاد تستقر، ولاتكاد ترضى عن شىء تبدعه، فكان دائما يعيد النظر فيما يكتب سواء على المستوى النظرى أو المستوى التطبيقى، وفى كل مرة يعدِّل فيما كتب، إما بالإضافة أو الحذف، أو تأصيل مالم يؤصله فى التناول الأول، أو النظر إلى الموضوع من زوايا نظر جديدة، دون أن يشغله شىء من ذلك كله عن ارتياد مجالات جديدة، والاهتمام بموضوعات وقضايا لم تطرق من قبل.

وعلى كثرة المظاهر التى تجلى فيها هذا القلق العلمى فى حياة الرجل ونتاجه فإن هناك مظهرين أساسيين يمثلان هذه السمة أوضح تمثيل ويلفتان نظر المهتم بتراثه العلمى.

أول هذين المظهرين أن الدكتور هلال دأب على أن يعيد النظر فى كتبه الأساسية - سواء فى المجال النظرى أو المجال التطبيقى - مع كل طبعة جديدة، فيدخل عليها الكثير من التعديلات الجوهرية؛ فكتابه الأول «الأدب المقارن» لم يستقر على صورته النهائية إلا ابتداء من الطبعة الثالثة التى لايكاد يربطها بالطبعة

الأولى إلاّ الهيكل العام والقضـايا الأساسية، وقد بلغ حجم الطبعـة الثالثة حوالى ثلاثة أمثال الـطبعة الأولى (١١)، وهذا يعكس لنا مـدى جـوهرية الإضافـات التى زيدت فى هذه الطبعة.

ومـثل ذلك يمكن أن يقـال عن كتـابه التطبـيقى الـرائد «ليلى والمجنون فى الأدبين العـربى والفارسى» وهذا هو الـعنوان الأساسى للكتـاب وقد حـمل معـه عنوانا فرعيا هو «دراسات نقد ومـقارنة فى الحب العذرى والحب الصوفى» أما فى الطبعـة الثانية فـقد عدل المؤلف عنوان الـكتاب إلى «الحيـاة العاطفيـة بين العذرية والصوفية» وأضاف إليه عنوانا فرعيـا هو «دراسات نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى» وهذه الطبعة الثانيـة تزيد فى حجمها كثيرا عن الطبعة الأولى (١٢)، وقد أضاف فـيها المؤلف إلى الباب الثـالث فصلا لم يكن موجودا فى الطبعة الأولى.

ولم يكن هذا المظهر بالطبع مقصورا على المؤلفات فى مجال الأدب المقارن، بل امتد إلى مـجال النقد الأدبى، فكتابه الضخم «النقـد الأدبى الحديث» لم يأخذ هذا العنوان إلا ابتداء من الطـبعة الثالثـة التى تزيد فى الحجم كثـيرا عن الطبعـتين الأولى والثانية. (١٣)

أما المظـهر الثانى الأسـاسى الذى يعكس سـمة القلق العلمى فى شـخصـية الدكتـور هلال فيـتمثل فى ولعـه بتناول الموضوع الواحـد فى أكثـر من مؤلف من مؤلفاته النظرية والتطبيقية، وفى كل مرة يتناول فيها الموضوع كان يلقى عليه أضواء جـديدة وينظر إليـه من زوايا نظر جـديدة تتناسب وطبـيـعـة الكتـاب الذى يتناول الموضوع فيه، وستتعرف بعد قليل على بعض تجليات هذا المظهر.

وتنبثق السـمة الثانية من سمـات شخصية الرجل مـن هذه السمة الأولى أو توازيها وتواكبها، وهى حرص الرجل الشديد على التدقيق والتأصيل العلمى، فلا يورد معلومـة إلا بعد أن يراجعـها فى مصـادرها الأساسيـة الأصيلة، وغالبـا كان لايكتفى بمرجع واحد مـهما كانت المعلومة ثانوية، ولعله ليس خـروجا عن السياق أن أذكر مـوقفا له يبرز لنا مـدى تأصل هذه السمة فى شـخصيـته، يوم دخل علينا المدرج وهو يدرس لنا فى الفرقة الثالثة تبدو عليه سيما الانزعاج وبدأ المحاضرة بأن

طلب منّا تصحيح معلومة أوردها فى أحد هوامش الكتاب نقلا عن مرجع أجنبى وسيط حيث لم يكن المرجع الأصيل للمعلومة متاحًا له عندما سجلها، ولكنه بعد أن أتيح له الاطلاع على هذا المصدر الأصيل اكتشف أن المصدر الوسيط الذى اعتمد عليه لم يتوخ الدقة فى نقل المعلومة، وكان هذا سبب انزعاجه الشديد، وأنا لا أذكر الآن بالتحديد ماهيّة هذه المعلومة وكل ما أذكره أنها كانت ثانوية جداً بالنسبة للموضوع المطروح، وكان هذا الموقف درسًا عمليًّا لنا من الدروس الكثيرة التى تعلمناها منه بالإضافة إلى ماأفدناه منه من علم غزير.

وقد كان لهذه السمة انعكاسات واضحة على مؤلفاته ـ وبخاصة النظرية منهاـ وكان لها آثار أخذها البعض عليه واعتبروها من سلبيات هذه المؤلفات ، وسنعرض لهذا بعد قليل.

أما السمة الثالثة لشخصية الدكتور هلال وتفكيره فهى **حماسه الشديد لضرورة تلاقح الآداب والحضارات وتفاعلها** وتبادلها التأثير والتأثر فيما بينها، فهو لايكاد يترك مناسبة تسنح له لطرح هذه الفكرة ـ وما أكثر المناسبات التى تسنح فى إطار الدراسات المقارنة لطرحها ـ دون أن يلح عليها ويبرزها، ويؤكد ضرورة خروج الآداب عن حدودها القومية لتحتك بالآداب الأخرى وتتفاعل معها، تأخذ منها وتعطيها، ويرى أن هذا التفاعل والأخذ والعطاء لاينافى فكرة الأصالة بل هو على العكس يدعمها ويقويها. وكان مولعًا دائما فى أبحاثه ومحاضراته على السواء بترديد عبارة الشاعر والناقد الفرنسى بول فاليرى: «لاشىء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين؛ فما الليث إلا عدة خراف مهضومة» (١٤).

ومن الطبيعى أن يهتم باحث مقارن بضرورة صلات التفاعل والتأثير والتأثر بين الآداب والثقافات العالمية بعضها وبعض؛ فهذه الصلات هى روح الدراسات الأدبية المقارنة ـ وخصوصا فى إطار المفهوم الفرنسى للأدب المقارن الذى يعدّ الدكتور هلال أبرز ممثليه فى العالم العربى ـ بل هى روح دعوات التجديد الأدبية والثقافية عموما.

ولكن الدكتور محمد غنيمى هلال ـ وهذه هى السمة الرابعة التى أود

الوقوف أمامها من سمات تكوينه الفكرى والثقافى ـ بقدر حماسه لضرورة خروج الأدب القومى من حدود إطاره المحلى للتفاعل مع الآداب الأخرى وتبادل عمليات التأثير والتأثر معها كان متحمسا للاعتزاز بالأدب القومى والتعمق فى دراسته وفهمه وتمثله، بل إن دعوته الملحة لاحتكاك الأدب العربى بالآداب الأخرى كان مظهرا من مظاهر هذا الاعتزاز بالأدب القومى وحرصه على أن يظل دائما قادرا على مباراة الآداب العالمية الأخرى، بأن يستمد منها ما يحتاجه من عوامل التجديد والانطلاق، ويمنحها ـ كما منحها عبر تاريخه الطويل ـ ماهى فى حاجة إليه، ولهذا فقد كان يدعو باستمرار إلى ألا يتعرض للاتصال بالآداب الأخرى والاستمداد منها إلا أولئك الذين تزودوا بأوفر زاد من أدبهم وتراثهم القومى، وتعمقوا فى دراسته وفهمه واستيعابه وتمثله إلى الحد الذى يجعلهم يدركون مايحتاج إليه هذا الأدب من الآداب الأخرى وأن يحيلوا ما يأخذونه إلى خيوط من جنس نسيج أدبهم القومى بحيث تصبح هذه الخيوط جزءا من هذا النسيج، وهذا هو سر ولعه بتكرار عبارة فاليرى «ما الليث إلا عدة خراف مهضومة». وبقدر ولعه بهذا التشبيه فيما يتصل بضرورة الأخذ عن الآداب الأخرى ولع بتشبيه آخر فيما يتصل بالأخذ غير الرشيد الذى يقوم به المفتونون بالآداب والحضارات الأخرى فيقعون فى أسر هذه الآداب وتكون نتيجة هذا التأثر غير البصير أن تمسخ شخصية أدبهم القومى ويفقد هويته وأصالته، ويشبه الدكتور هلال صنيع هؤلاء بأنهم «كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه» (١٥). وهو يحذر هؤلاء الكتاب المشتطين فى النقل عن الآداب الأخرى من أن انغماسهم غير الواعى فى خضم الآداب الأخرى والنقل غير الرشيد عنها يعرضهم لأن تفقدهم لغتهم كما يفقدهم أدبها فينعزلون عن جماهيرهم وعن وسيلة اتصالهم بهم، لأن «كل كاتب يشتط فى هذا الاختيار والاقتباس يتعرض لخطر قطع علاقاته لا مع قرائه وجمهوره فحسب، بل مع روح اللغة القومية وإمكانياتها فى التعبير» (١٦).

بل إنه يذهب خطوة أبعد من ذلك فيدعو إلى تدريس شىء من الأدب المقارن للطلاب الذين يتخصصون لتدريس اللغات الأجنبية فى أقسام اللغات بالجامعات، ويكون محور الدراسة فى هذه الأقسام صلات أدبنا العربى بالآداب الأجنبية التى يتخصص الطلاب فى دراسة لغاتها، ويرى أنه «من المعيب حقا أن

تظل الدراسات فى هذه الأقسام مقفلة على نفسها وغريبة عن الأدب القومى، فى حين لو أدخلت تلك الدراسات المقارنة لوجدت منافذ يطل منها الدارسون على النواحى الخصبة فى أدبهم القومى ويتعرفون عليها، وبهذا توجد أمامهم فرصة للإنتاج ولإفادة أدبهم القومى من معين ثقافتهم الغربية، هذا فضلا عن تغذية عناصر قوميتهم وتكميل دراستهم تكميلا صحيحا» (١٧).

وينبه فى هذا السياق إلى أنه فى فرنسا يفرض على كل من يريد التخصص لتدريس لغة أجنبية أن يحصل على شهادة فى الأدب الفرنسى من بين شهادات الليسانس التى يتحتم عليه الحصول عليها، وأننا فى مصر بعيدون عن هذا كل البعد مع شدة حاجتنا إليه (١٨).

وأنا لم أقف أمام هذه السمة للدفاع عن الرجل ضد بعض من يتهمونه بأنه كان من المفتونين بالثقافة الغربية على حساب الثقافة العربية والإسلامية، وإنما أقف أمامها لأنه كان لها انعكاساتها الواضحة على كل دراساته وأبحاثه، فى مجال الأدب المقارن، حيث كان الانتماء إلى الأدب العربى والثقافة العربية والإسلامية والاعتزاز بهما هو المحور الذى يدور حوله فى كل دراساته وأبحاثه يبدأ منه فى البداية ويعود إليه فى النهاية حاملا معه مااشتاره من جنى الآداب والثقافات الأخرى يغذى به أدبه القومى ويكسبه المزيد من الثراء والقدرة على التجدد، أو حاملا معه ما انتهى إليه بحثه الدءوب المخلص من بيان فضل الأدب العربى والثقافة العربية والإسلامية على الآداب الأخرى فى مختلف عصورها وأطوارها.

المؤلفات والأبحاث:

أثرى الدكتور محمد غنيمى هلال مكتبة الأدب المقارن العربية بمجموعة من المؤلفات والأبحاث النظرية والتطبيقية التى حددت مسار الأدب المقارن فى العالم العربى وتحكمت فيه لفترة طويلة من الزمن، وتحاول هذه الدراسة أن تلم إلماما عاما بهذا النتاج المتنوع لتبين قيمته ودوره فى تطور الدراسات الأدبية المقارنة.

أولا : فى المجال النظرى:

لاشك أن الأثر الأساسى فى المجال النظرى للدكتور هلال هو كتابه الرائد

«الأدب المقارن» الذى لايزال إلى الآن أوفى وأهم مرجع فى العربية لنظرية الأدب المقارن الفرنسية على الرغم من مرور أكثر من أربعين عاما على صدور طبعته الأولى.

وقد كانت الخطة العامة للكتاب وهيكله الأساسى واضحين فى ذهن المؤلف منذ البدء حيث لم يطرأ على تخطيط الكتاب وإطاره العام تغيير يذكر مابين الطبعتين الأولى والثالثة على كثرة ماطرأ على الطبعة الثالثة من تغييرات وإضافات جوهرية فى إطار هذا المخطط العام.

ويتألف الإطار العام للكتاب من محورين أساسيين: أولهما تاريخ الأدب المقارن، وثانيهما ميادين البحث فيه، ويضم كل من المحورين بعض المحاور الفرعية؛ حيث يشمل المحور الأول محورين فرعيين: أولهما مفهوم الأدب المقارن الذى تبلور واستقر له عبر رحلته التاريخية فى أوروبا، والثانى عدة الباحث فى الأدب المقارن، أما المحور العام الثانى فقد اشتمل على محور إضافى هو مناهج البحث فى كل ميدان من ميادين البحث فى الأدب المقارن.

وقد استحوذ المحور الثانى على القدر الأكبر من اهتمام المؤلف وصفحات الكتاب، حيث احتل هذا المحور فى جميع طبعات الكتاب مايزيد على ثلاثة أرباع صفحات الكتاب.

ووفقا لهذه الخطة انقسم الكتاب إلى قسمين أساسيين يحمل أولهما فى الطبعة الأولى عنوان «الأدب المقارن» وهى عنونة غير دقيقة؛ لأنها عنوان الكتاب بقسميه، وهو ماتداركه المؤلف فى الطبعة الثالثة فعدل العنوان إلى «نشأة الأدب المقارن، الوضع الحالى لدراساته، عدة الباحث فيه، مجال البحث فيه» وهو عنوان يضم عناوين الفصول الأربعة التى يتألف منها هذا الباب فى الطبعة الثالثة، أما فى الطبعة الأولى فقد زاد المؤلف على هذه الفصول فصلا خامسا فى البداية عنوانه «تعريف بالأدب المقارن» وقد أسقط المؤلف هذا الفصل فى الطبعة الثالثة، وجعل مادته مدخلا عاما للكتاب يحدد فيه المفهوم العام للأدب المقارن وما يدخل فى إطار هذا المفهوم ومايخرج عنه من وجهة نظر المدرسة الفرنسية.

أما القسم الثانى - أو الباب الثانى فى الطبعة الثالثة - فيحمل فى الطبعة

الأولى عنوان «فروع البحث فى الأدب المقارن» وفى الثالثة «بحوث الأدب المقارن ومناهجها» ويتألف فى الطبعتين كلتيهما من سبعة فصول: الأول: عن عالمية الأدب وعواملها، والثانى : عن الأجناس الأدبية، والثالث: عن المواقف الأدبية والنماذج البشرية (يحمل الفصل فى الطبعة الأولى عنوان «المواقف الأدبية والموضوعات»)، والرابع: تأثير الكُتّاب فى أدب ما على الآداب الأخرى، والخامس: دراسة المصادر، والسادس: المذاهب الأدبية (فى الطبعة الأولى: التيارات العالمية الأدبية)، والسابع والأخير: تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى، وينهى الكتاب بخاتمة عن الأدب المقارن والأدب العام.

وقد حرصت على تتبع الاختلافات حتى فى بعض العناوين الدقيقة لنتعرف على مدى دقة الرجل وقلقه وحرصه وتمحيصه حتى لبعض الأمور الهينة الشأن التى يمكن أن تتوه فى خضم مثل هذا العمل الضخم المتمثل فى كتاب «الأدب المقارن».

وقد يكون صحيحا ماذهب إليه بعض من تعرضوا لهذا الكتاب من تضخم الكتاب واتساعه الشديد فى الطبعة الثالثة وماتلاها من طبعات، ولكن تفسير ذلك يمكن أن يكمن فى أن طبيعة الرجل العلمية التى كان من سماتها التى أشرنا إليها الحرص الشديد على التأصيل العلمى والتوثيق الدقيق وإرساء الدعائم النظرية لكل مايعرض له من قضايا ومسائل قد التقت بواقع خلوّ المجال فى هذه الفترة من أى أساس نظرى يذكر لهذا العلم الوليد، الأمر الذى دفعه لملء الفراغ بذخيرة نظرية واسعة، وقد أدى به هذا بالفعل إلى قدر من التوسع الشديد فى تفصيل مجالات الدراسة فى الأدب المقارن، وخاصة مجال «الأجناس الأدبية» التى تناولها الفصل الثانى من فصول الباب الثانى من الكتاب، وقد استغرق الحديث عن هذا المجال وحده حوالى ثلث صفحات الكتاب كله (١٩)، هذا فضلا عن أن هذا الفصل وسواه قد اشتمل على مجموعة من الأمثلة والنماذج التطبيقية التى كانت أساسا لدراسات تطبيقية مثمرة قام بها الباحثون الذين جاءوا بعد الدكتور هلال، أو قام بها هو نفسه فى دراسات لاحقة.

وقد انبثقت عن كتاب «الأدب المقارن» ثلاثة من الكتب الفرعية التى كانت بمثابة مزيد من البسط والتفصيل وإلقاء الأضواء الجديدة على بعض القضايا

والموضوعات التى تناولها فى الكتاب الأصل «الأدب المقارن» على الرغم من أنه تناول هذه القضايا بقدر من التوسع فى الطبعة الثالثة وماتلاها من «الأدب المقارن» ولكنه زادها بسطا وتفصيلا فى هذه الكتب الثلاثة.

وهذه الكتب الفرعية الثلاثة هى: «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر» و«المواقف الأدبية» و«النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة» . والموضوعات الثلاثة التى تدور حولها هذه الكتب تناولها بالتفصيل فى الأدب المقارن، ولكنه فى هذه الكتب ألقى عليها مزيدا من الأضواء ورفدها بالمزيد من الأمثلة التطبيقية، وإن كان فى بعض مواضع من هذه الكتب ينقل إليها من «الأدب المقارن» ـ أو ينقل منها إليه لأن بعض طبعات هذه الكتب غير مؤرخة ـ بعض المباحث والفصول نقلا حرفيا أو شبه حرفى [٢٠].

أما الأمثلة والتطبيقات التى رفد بها هذه الموضوعات فتتضح على وجه الخصوص فى كتابى «دور الأدب المقارن» و«النماذج الإنسانية» بحيث أصبح الكتابان يقعان فى منطقة وسط بين الدراسة النظرية والدراسة التطبيقية.

ففى الكتاب الأول مثلا يعرض بالتفصيل لنشأة المسرحية الشعرية فى الأدب الحديث فى العالم العربى، ولتأثر شوقى فى مسرحيته «مجنون ليلى» بالمذاهب الأدبية الغربية من ناحية وبالآداب الإسلامية الشرقية من ناحية أخرى [٢١]، كما يعرض بالتفصيل نفسه لجنس القصة على لسان الحيوان وتأثير كتاب «كليلة ودمنة» فى هذا المجال وبخاصة فى الشاعر الفرنسى «لافونتين» الذى تأثر به شوقى تأثرا عميقا فيما ألفه من قصص على لسان الحيوان فى ديوانه «الشوقيات» [٢٢].

وفى الكتاب الثانى يتحدث بالتفصيل تحت عنوان «البطل فى المقامات» عن «أبى الفتح الإسكندرى» بطل مقامات الهمذانى، و«أبى زيد السروجى» بطل مقامات الحريرى، فيصور السمات النفسية والسلوكية العامة لكلا البطلين، ويتحدث عن المصدر الذى استمد منه كلا الكاتبين شخصية بطله، وما أضافه إلى ملامح هذه الشخصية من سمات، ثم يتحدث عن تأثير هذه المقامات فى الأدب الفارسى كما يتجلى فى مقامات القاضى حميد الدين البلخى، وأخيرا يتحدث عن تأثير المقامات العربية فى نشأة قصص الشطار الإسبانية ممثلة فى قصة «حياة

لاساريودى تورمس وحظـوظه ومحنه» (٢٣) بالإضافـة إلى بعض الأمثلة التطبيقـية الأخرى الأقل تفصيلا التى تناثرت خلال الكتاب.

وبالإضافة إلى كـتاب «الأدب المقارن» والكتب الثلاثة التى انبـثقت عنه ترك الدكتور غنيمى فى مجال الدراسات المقارنة النظرية مجموعة من الأبحاث والمقالات التى تناثرت فى بعض الدوريات كمجلة «الكاتب» ومجلة «المجلة» القاهريتين، وقد جمـعت هذه المقالات فى كتب نشـر بعضهـا فى حياة المؤلف وبعـضها الآخـر بعد رحيله، وكـثير من هذه الأبحـاث يقع فى مرحلة وسط بين الأدب المقـارن والنقد الأدبى ـ أو ماكـان يحلو له أحيانا تسـميته بالنقـد المقارن ـ بالإضافـة إلى المقالات النقدية الخالصة التى ضمتها هذه الكتب.

ومن هذه المقالات «هل لدينا مـذاهب أدبية؟» و«التجديد والتـقليد» و«بطل الملحمة وبطل المأساة» و«أدب المواقف» و«قضية الالتزام فى الأدب» وهذه المقالات كلهـا جمـعت فى كتـاب «قضـايا معـاصرة فى الأدب والنقـد» (٢٤). ومنهـا أيضا مجموعـة المقالات التى كتبها فى مجلة «المجلة» حـول فلسفة الصورة فى المذاهب الأدبية ـ الـكلاسيكية والـرومانتيكـية والبرناسـية ـ وقـد جمـعت كلها فى كـتاب «دراسات ونماذج فى مـذاهب الشعـر ونقده» (٢٥). ومنها «مـوقف الأدب العربى ونقده بين التيارات العالمية» و«الأسس العامـة لفلسفة الأدب الاشتراكى» من كتاب «فى النقد التطبيقى والمقارن» (٢٦).

ولعل هذا الاستعراض السريع لجهود الدكتور غنيمى هلال النظرية فى مجال الأدب المقارن قـد وضّح لنا ـ من بين ماوضـّحه ـ مدى انعكاس الطبـيعة العلمـية القلقة التى كانت تتمـيز بها شخصية الرجل على نتـاجه العلمى، حيث كان يتناول الموضوع الواحـد فى أكثر من مـؤلَّف وبحث، وفى كل مرة كـان يحاول أن يلقى على الموضـوع أضواء جـديدة ويتناوله من زوايا جـديدة، ويوثق مالم يتـمكن من توثيقه فى التناول الأول، ويؤصل مايحتاج إلى مـزيد تأصيل، ويعدل مايحتاج إلى تعديل، وهذه بعض تجليات المظهر الثانى من مظاهر قلقه العلمى.

ثانيا: المجال التطبيقى:

إذا كان كتاب «الأدب المقارن» يعد الكتـاب النموذج بين كتب الدكتور غنيمى

هلال النظرية فإن كتاب «ليلى والمجنون بين الأدبين العربى والفارسى» يعد الكتاب النموذج بين كتبه التطبيقية الذى أراده المؤلف أن يكون التطبيق الأمثل لكل مانادى به من نظريات ومناهج فى مؤلفاته النظرية، وبمقدار ماكان الكتاب الأول فاتحة للدراسات النظرية فى مجال الأدب المقارن فى العالم العربى كان الثانى فاتحة للدراسات التطبيقية فى هذا المجال.

وهذا الكتاب سبقته وتبعته دراسات تطبيقية أخرى للمؤلف لاتصل إلى مستوى «ليلي والمجنون» سعة وعمق تناول ، ولكن الدارس لتراث الدكتور هلال فى المجال التطبيقى لايسعه أن يتجاوز مثل هذه الدراسات.

وعلى الرغم من انشغال الرجل فى البداية بالجانب النظرى واستغراقه فى تأسيس مفهوم علمى للأدب المقارن فإن ذلك لم يصرفه عن الاهتمام بالجانب التطبيقى فى هذه الفترة، بل إن بداية اهتمامه بهذا الجانب ترجع إلى كتاب «الأدب المقارن» ذاته [٢٧] الذى اشتمل على مجموعة من الأمثلة والموضوعات التطبيقية التى اقترح المؤلف دراستها، وقام هو نفسه بدراسات تخطيطية سريعة لبعضها فى الكتاب، وعاد إلى بعضها الآخر بدراسة أكثر اتساعا وتفصيلا فى أبحاث لاحقة، وتقترب هذه الموضوعات التى طرحها واقترحها وقام بدراسة سريعة لبعضها فى كتاب «الأدب المقارن» من المائة موضوع، معظمها يدور حول علاقات الأدب العربى بالآداب العالمية شرقية وغربية تأثيرا وتأثرا، وسنرى أن معظم الدراسات التطبيقية ذات الشأن التى قام بها المقارنون اللاحقون دارت حول موضوعات من التى اقترحها الدكتور هلال فى هذا الكتاب، وخطط لدراسة بعضها.

ومن الموضوعات التطبيقية ذات الأهمية التى عرض لها فى هذا الكتاب بالدراسة السريعة أو على الأقل وضع الخطوط العامة لدراستها «مصادر شوقى فى مسرحية مصرع كليوباترا، وتأثره العكسى بموقف الأدباء الغربيين من كليوباترا» [٢٨] و«المصادر العربية والإسلامية للكوميديا الإلهية لدانتى»[٢٩] و«المصادر الإيطالية والفرنسية لمسرح مارون النقاش»[٣٠] و«قصص الحيوان بين الأدب العربى والآداب العالمية، وتأثير كتاب كليلة ودمنة فى هذا المجال» [٣١] و«ظاهرة الوقوف على الأطلال بين الأدبين العربى والفارسى» [٣٢] و«التأثير العربى فى قصص الفروسة

الأوروبية فى العصور الوسطى» [٣٣] . و«تأثر قصص الشطار الأوروبيـة بالمقامات العربية» [٣٤] و«ألف ليلة وليلة بين الآداب الشرقيـة والغربية» [٣٥] و«تأثير المقامات العربيـة فى الأدب الفارسى» [٣٦] و«تبادل التأثير والتأثر بين العـربية والفارسية فى مجال مـوسيقا الـشعر» [٣٧] و«تأثيـر الموشحـات والأزجال الأنـدلسيـة فى شعـر التروبادور» [٣٨] و«مـصادر توفـيق الحكيم فى أوديب» [٣٩] و«نموذج البخـيل فى الآداب العالمية» [٤٠] و«نموذج الساقطة الضحية فى الآداب العالمية» [٤١] و«شخصية بيـجماليـون فى الآداب العالمـية» [٤٢] و«شـخصـية يـوسف وزليخـا بين الآداب الإسلامية» [٤٣] و«شخصيـة الشيطان فى الآداب العالمية» [٤٤] و«شخصية فاوست فى الآداب العـالمية» [٤٥] و«الترجـمة ودورها فى تبادل التـأثير والتأثر بين العـربية والفارسية» [٤٦].

وهناك أمثلة أخرى كثيرة ولكننا وقـفنا أمام هذه الأمثلة بالذات لأن الباحثين والمقارنين العرب اهتـموا بها بعد الدكـتور غنيمى اهتمامـا كبيرا وأصبـحت محوراً أساسـيا لكثـير من الدراسـات التطبيـقية المـقارنة ذات الشأن، يضـاف إلى هذا أن المؤلف نفـسه عاد إلى بعض هذه المـوضوعات فى دراسـاته اللاحقـة فألقى عليـها أضواء جديدة وأثراها بالمزيد من المقارنات.

وقد توزعت هذه الموضوعات على فصول الكتاب ومباحثه، وكان المؤلف فى كل موضـوع يحرص على مراعاة منهج المقـارنة المناسب للمجال الذى ينتـمى إليه الموضوع المتناول، بالإضـافة إلى مـراعاة القواعـد الأساسيـة العامة للمـقارنة وفى مقدمتها بيان قنوات التأثير والتأثر بين طرفى المقارنة.

وبالإضـافة إلى هذه الموضـوعات التى تناولـها المؤلف بالدراسـة التطبيـقيـة السريعـة أو على الأقل بالتخطيط لدراسـتها ضـرب بعض الأمثلة الأخرى واقـترح بعض الموضوعات التى لم يدرسهـا واكتفى بطرحها واقتراحـها على الباحثين، وإن كان قد عاد هو نفسـه إلى بعض هذه الموضوعات المقترحة بالدراسة التفـصيلية كما سنرى؛ ومن هذه الموضـوعات التى اقتـرحها فى «الأدب المقـارن» ولم يضع خطة تفصيلية لدراستهـا فى هذا الكتاب : «مجنون ليلى بين الأدبين العربى والفارسى» و«تأثير القصة الرومـانتيكية الغربية فى القصة العربيـة» و«صورة إسبانيا فى الأدب

العربى منذ الفتح الإسلامى» و«صورة إسبانيا فى شعر شوقى» و«تأثر القصيدة العربية الحديثة بالمذاهب الأدبية الغربية» و«تأثر قصص محمود تيمور بالواقعية الأدبية» و«تأثر جرجى زيدان فى قصصه التاريخية بوالترسكوت» و«تأثير قصص الأجيال فى الأدب الغربى فى هذا الجنس عند نجيب محفوظ» و«تأثر خليل مطران بالمذهب الرومانتيكى» و«التأثير الرومانتيكى فى جماعة الديوان» و«تأثر جماعة أبولو بالرومانتيكية والرمزية»(٤٧).

وإذا ماعدنا إلى كتاب الدكتور هلال النموذج فى المجال التطبيقى «ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى» فإننا نجد اهتمام المؤلف بهذا الموضوع يعود إلى وقت مبكر، وبالتحديد إلى تاريخ صدور الطبعة الأولى من كتاب « الأدب المقارن» عام ١٩٥٣ حيث يشير فى هذه الطبعة إلى الموضوع إشارة سريعة لاتتجاوز ثلاثة أسطر فى مجال مقارنته بين الدراسات الأدبية القائمة على الموازنات الداخلية فى إطار الأدب الواحد وتلك التى تقوم على أساس المقارنة بين الظواهر الأدبية فى أدبين مختلفين بينهما علاقات تأثير وتأثر، ويضرب بعض الأمثلة لهذا النوع الثانى ـ الذى ينتصر له بالطبع ـ من بينها «موضوع مجنون ليلى فى الأدب العربى، وكيف تطور فى الأدب الفارسى وبعد عن ميدان الحب والغزل العذرى إلى ميدان التصوف والرمزية فى الأدب الثانى» (٤٨).

هذه الإشارة العابرة إلى الموضوع لم تلبث أن تحولت إلى كتاب ضخم يتجاوز عدد صفحاته فى طبعته الثانية التى استقر عندها الكتاب على صورته النهائية ثلاثمائة صفحة من القطع الكبير، وتحمل هذه الطبعة عنوانا طويلا هو «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دراسات نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى» وهو عنوان يقترب فى طوله من عبارة تلك الإشارة السريعة إلى الموضوع فى كتاب الأدب المقارن، ولعله يحتوى على معظم مكوناتها.

ووفقا لمناهج الدراسة المقارنة فقد قسم الموضوع إلى ثلاثة أبواب خصص أولها للحديث عن الموضوع فى الأدب العربى، والثانى للحديث عنه فى الأدب الفارسى، أما الثالث فيخصصه للمقارنة بين الأدبين فى تناولهما للموضوع، وما طرأ عليه من تحولات عندما انتقل من الأدب العربى إلى الأدب الفارسى.

ويتكون الباب الأول من ثلاثة فصول؛ فى أولهـا يتحدث المؤلف عن «الغزل العـذرى» الذى نشأ المـوضوع فى العـربيـة فى إطاره، ويعرض لـنشأة هذا الغـزل وسمـاته وخصائصه. وفى الفـصل الثانى يعرض لموضـوع مجنون ليلى فى الأدب العربى القديم ويولى قـضية تحقيق الوجود التاريخى لشـخصية قيس اهتمامـا كبيرا ويقدم بناء متناسقا لقصة قيس وليلى يستخلصه من الروايات المتناثرة والمتعارضة عن هذه الشخصيـة فى كتب التراث العربى القديم وبخاصة كـتاب الأغانى لأبى الفرج الأصـفهـانى. وفى الفصل الأخـير يعـرض المؤلف للمـوضوع فى الأدب العـربى الحديث ممثلا فى مـسرحية «مجنون ليلى» لشـوقى فيتحدث عن مـصادر شوقى فى هذه المسرحـية من كتب التـراث القديم وتأثراته بالمذاهب الأدبية الغـربية وبالآداب الشرقية فى بناء مسرحيته.

أما الباب الثانى فيتكون من خمسة فصول بعدد الشعراء الفرس الذين تعرض المؤلف لهم من الذين تنـاولوا هذا الموضوع فى الأدب الفـارسى، فـيخـصص كل فصل من هذه الفصـول لواحد من الشعراء وهم على التـرتيب: نظامى، وسعدى الشيـرازى، وأمير خسـرو الدهلوى، وعبدالرحمن الجـامى، وهاتفى، وقد لخص المؤلف فى كل فـصل من الفصـول القصـة التى كتـبها الـشاعر الذى خـصص له الفصل عن مجنون ليلى، باسـتثناء الفصل الثانى الذى خصصه لسـعدى الشيرازى الذى لـم يكتب قصة عن الموضوع وإنما كـتب قطعتين صغيرتين فى كتـابيه «بستان» و«جلستان» وقد ترجمهما المؤلف ترجمة كاملة.

أما الباب الثالث والأخير فهو أطول أبواب الـكتاب وأهمها، حيث يقارن فيه الشاعر بين الأدبين فى تناولهـما للموضوع، مقدما التطبـيق الأمثل لكل ما نادى به من مناهج ونظريات فى أبحـاثه النظرية، وهو فى هذا الباب يهتم اهـتماما خـاصا بالصلات بين الأدبين والثقافتين اللتين تنتـميان معًا إلى أرومة واحدة وهى الأرومة الإسلامية، ويخـصص فصلين كاملين من فصول هذا الباب الخـمسة ــ أو الأربعة فى الطبـعة الأولـى من الكتاب ـ للحـديث عن هذه الصـلات، حـيث يتناول فى الفصل الأول «عـوامل الصلات والتأثيـر بين الأدبين العربى والفـارسى» الصلات العامـة بين الأدبين ومظاهر هذه الصلات وبخـاصة فـيما يتـصل بالجانب العـقدى والفكرى بوجـه عـام، أما الفـصل الثـانى «الحب الصـوفى؛ نشأتـه فى المجتـمع

الإسلامى وصلته بالحب العـذرى» فيتحدث فـيه عن الصلة بين الأدبين فى الإطار الخاص للموضـوع والمتمثل فى مجال الحب العـذرى الذى نشأ فى إطاره الموضوع فى العربيـة، والحب الصوفى الذى انتـقل إليه فى الفارسـية، مـحاولا أن يتلمس بعض الجـذور لنشـأة هذا الحب فى الحـضارة الإسـلامـيـة فى فلسفـة أفـلاطون والأفلاطونيـة المحدثة، وقد يكون الدكـتور هلال أسرف فى تأصـيل هذا الموضوع ولكنهـا طبيعـته التى أشـرنا إليهـا المجبـولة على الحرص الشـديد على التمـحيص والتأصيل، وفى الفصول الثلاثة الباقية ـ الاثنين فى الطبعة الأولى للكتاب ـ يقارن الباحث بين الجـوانب الفنية للموضوع فى الأدبين، حـيث يتناول فى أولها ـ وهو الفصل الثالث من الباب الذى يحمل عنوان «شـخصية قيس فى الأدب الفارسى» ـ الملامح النفسية والاجتماعية لشخصية قيس فى الأدب الفارسى، معتمدا على وجه الخصوص على قصة عبدالرحمن الجامى التى يعتبرها أكمل القصص الفارسية التى كتـبت عن المجنون وأنضجـها، وهو يكنّ إعجـابا خاصا بـالجامى وقصـته هذه، ولذلك قام بترجمتها كاملة إلى العربية ونشـرها فى كتاب مستقل، وقدم لها بمقدمة تحدث فيهـا عن فلسفة الحب الصوفى، وعن تمثيل قـصة ليلى والمجنون لهذا الحب (٤٩)، وهذا الفصل الثالث لم يرد فى الطبعـة الأولى للكتاب وكان حقه ألا يرد فى هذه الطبـعة الثـانية أيضـا، وإذا كان لابد من وروده فـإن مكانه الباب الثـانى من الكتاب الذى تعـرض فيه المؤلف للمـوضوع فى الأدب الفارسى، وخاصـة أنه قد جعل عنوان الـفصل الرابع من هذا البـاب «شخصـية قيس فـى الأدب الفارسى، التأثير العربى» ويتحدث فيه عن مظاهر التـأثير العربية فى القصص الفارسية، وكان يمكنه أن يدمج الفصلين فى فصل واحد. أما الفصل الأخير من الباب «خصائص ليلى والمجنون فى القصص الفارسية» فيركز فيه على الإضافات التى أضافها شعراء الفرس إلى الموضـوع، والسمات التى أضـفوها على شـخصية قـيس وليلى وباقى أبطال القصة ولم يكن لها أصل فى العربية، أو كان لها أصل حوروا فيه وغيروه.

ولا تقف الخلافات بين الطبعة الأولى والطبـعة الثانية للكتاب عند حد زيادة فصل فى الثانية عن الأولى، أو زيادة حجم الثانيـة بصفة عامة عن حجم الأولى، أو تغيير العنوان، وإنما يتـجاوز ذلك إلى إعادة النظر فى بعض الآراء والأفكار التى طرحهـا فى الطبعـة الأولى وعاد إليـها بمزيد من التـمحيص والـتحليل فى الطبـعة

الثانيـة، ومن أمثال هذه الأفكار قضـية الوجود التـاريخى لقيس، فهو فى الطبـعة الأولى يبـدو غير مـتيـقن من حقـيقـة هذا الوجود، حـائرا بين الروايات والآراء المتعـارضة حـول الموضوع التى يثبت بعـضهـا وجود قيس وينفى بـعضهـا وجوده تاريخيا، حيث يعلق على هذه الروايات والآراء المتعارضـة بما يفيد عدم تثبته من أن قيـسا كـان موجـوداً حقـيقـة فيقـول: «وليس يعنينا هنا أن نقف طويلا أمـام هذه الروايات لنقطع ببعضـها ونكذب بعضها الآخـر، فمن الممكن أن يكون المجنون قد وجد تاريخياً . . . وحتى لوعددنا المجنون شخصية وهمية فلن يقلل ذلك من قيمة ماسبق من أخـباره وأشعاره» (٥٠) . ولكنه فى الطبـعة الثانيـة يبدو أكثـر تيقنا من حقيقـة الوجود التاريخى لقيس بعد أن محص القـضية تمحيصا أعـمق، واستخدم مجموعة من وسائل التحليل العلمى فى تحليل أخباره وأشعاره تحليلا انتهى منه إلى التيـقن من وجود هذه الشـخصيـة تاريخيا لأننا «إذا اعـتمدنا عـلى جانب الرواية وحدها كان فيها مايحمل على الاعتقاد بوجود قيس . . . . فإذا رجعنا مع ذلك إلى عالم اللاشعور فى سبر أغواره النفسية وفى دلالة تجربته على لاشعوره ومدى تمثيل اللاشعور لرغـباته وأحلامه وإبرازها بعـد ذلك فى الصورة الفنية الرائعـة كما تدل عليهـا أشعاره وجـدنا آية أخرى على صدق هذه الشـخصية الـتى تشف عنها هذه الأشعار بـوصفها تجارب صـادقة لصاحـبها» (٥١). وهو يقرر هذه الحـقيـقة نتيـجة لتحليل مـتعمق لما ورد عن حيـاة قيس وليلى من روايات وأخبار فى كـتب التراث العربى وبخاصة كتاب الأغانى، وبما روى عن قيس من أشعار فى هذه الكتب وفى ديوانه.

ولانريد أن نطيل الوقـفـة هنا أمـام هذا الكتـاب ـ على الرغم من أهمـيتـه الشديدة ـ فثمة دراسة أكثر عمقا وتخصصـا يضمها هذا الكتاب التذكارى كتبها أحد المتخـصصـين فى هذا المجال (٥٢)، وعلى كل حـال ستعـود إليه مـرة أخـرى عند الحديث عن تأثير نتاج الدكتور هلال فى مسار الدراسات المقارنة اللاحقة.

فـإذا ماتركنـا موضـوع «ليلى والمجنون فى الأدبين العـربى والفـارسى» إلى الموضوعات الأخـرى التى تناولها الدكتور هلال بدراسـات تطبيقيـة أقل توسعا فى كتابه «الأدب المقارن» وأبحاثه الأخرى اللاحـقة فإننا نجد هذه الدراسات تتنوع تنوع ثقافة الرجل واهتـماماته المتعددة، فقد كـان يجيد عدة لغات أوربية وشـرقية؛ كان

يعرف الفرنسية والإنجليزية والأسبانية والفارسية إلى جانب العربية بالطبع، ولهذا وجدنا دراساته تتوزع بين آداب هذه اللغات، وكان الأدب العربى بالطبع هو القاسم المشترك بين هذه الأبحاث فكل دراساته التطبيقية تدور حول علاقات الأدب العربى بالآداب الشرقية والغربية مؤثرا ومتأثرا.

ومن الموضوعات التى عرض لها فى أكثر من بحث موضوع تأثير المقامات العربية فى الآداب الشرقية والغربية، حيث أثرت هذه المقامات فى الفارسية فكتب على غرارها القاضى حميد الدين البلخى مقامات اعترف فى مقدمتها بتأثره بمقامات الهمذانى والحريرى، وإن كانت مقاماته قد أخذت طابعا فنيا وفكريا آخر حرص الدكتور هلال على الوقوف أمامه ومقارنته بما يقابله فى المقامات العربية، كما أثرت هذه المقامات فى نشأة قصص الشطار فى أسبانيا ثم فى أوروبا كلها خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر. وقد تناول الموضوع أولا فى كتاب «الأدب المقارن» ثم زاده بسطا وتفصيلا فى كتاب «النماذج الإنسانية» (٥٣).

ومن هذه الموضوعات أيضا موضوع «القصة على لسان الحيوان بين الآداب الشرقية والغربية» وقد عرض له أولا فى كتاب «الأدب المقارن» فعرض لقضية نشأتها فى الآداب العالمية واختلاف الآراء حولها، ثم أبرز التأثير العميق لكتاب «كليلة ودمنة» فى هذا المجال بعد أن تتبع رحلة الكتاب من الهندية إلى الفارسية القديمة ثم إلى العربية فى ترجمة ابن المقفع له، وكيف أصبحت هذه الترجمة هى النسخة المعتمدة للكتاب بعد ضياع أصوله الهندية والفارسية الأخرى، وعن هذا الأصل ترجم الكتاب إلى مختلف لغات العالم ومن بينها الفارسية نفسها، وتتبع تأثيره فى هذه اللغات، غير مكتف بالإشارة إلى مسالك هذا التأثير وإنما كان يحلل بعض الأعمال وبعض القواعد الفنية التى اكتسبها هذا الجنس فى رحلته الطويلة عبر آداب العالم حتى انتهى إلى أكمل صورة لدى الشاعر الفرنسى لافونتين الذى أثر بدوره فى الشاعر المصرى أحمد شوقى فى هذا المجال، وهو يعود إلى الموضوع مرة أخرى بمزيد من التفصيل فى كتاب «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر» (٥٤).

والحقيقة أن بداية اهتمام الدكتور هلال بالموضوعين السابقين تسبق صدور

كتاب «الأدب المقارن» حيث تناول الموضوعين فى رسالته الأولى للدكتوراه التى تقدم بها للسوربون عن «تأثير النثر العربى على النثر الفارسى فى القرنين الخامس والسادس الهجريين ـ الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين»(٥٥).

ومن الموضوعات التى أولاها اهتماما كبيرا وعرض لها فى أكثر من بحث من أبحاثه موضوع «مصادر شوقى فى مسرحية مصرع كليوباترا» وقد عرض له أولا فى «الأدب المقارن» حيث أشار بشىء من التفصيل إلى مصادر شوقى الإنجليزية والفرنسية فى هذه المسرحية (٥٦)، ثم عاد إليه مرة ثانية بطريقة عابرة فى كتاب «النماذج الإنسانية» (٥٧)، ومرة ثالثة فى بحث نشر فى كتاب «فى النقد المسرحى» ملقيا المزيد من الأضواء على مظاهر تأثر شوقى بمصادره الغربية، (٥٨) وأخيرا يعود إليه مرة رابعة فى بحث نشر فى كتاب «دراسات أدبية مقارنة» وفى هذا البحث يركز على المصدر التاريخى الأساسى الذى استمد منه كل من كتب عن أنطونيوس وكليوباترا المادة التاريخية لمسرحيته، ويتمثل هذا المصدر فيما كتبه المؤرخ اليونانى القديم «بلوتارك» عن أنطونيو وكليوباترا، مع إشارات سريعة إلى بعض المسرحيات التى كتبت عن الموضوع وبخاصة مسرحية شكسبير (٥٩).

ومن الموضوعات التطبيقية التى اهتم بها أيضا موضوع «المصادر العربية والإسلامية لدانتى فى الكوميديا الإلهية» وقد تعرض للموضوع فى كتاب «الأدب المقارن» حيث تعرض للكتاب العظيم الذى نشره المستشرق الإسبانى ميجيل أسين بلاثيوس عام ١٩١٩ عن مصادر دانتى الإسلامية فى الكوميديا الإلهية، ومن أهم هذه المصادر قصة الإسراء والمعراج، بالإضافة إلى بعض المصادر الصوفية الأخرى مثل «الفتوحات المكية» لابن عربى وغيرها، ويعرض لما أثاره هذا الكتاب من جدل وخلاف بين المهتمين بمصادر دانتى من الباحثين الغربيين، وكيف ظلت القضية محل جدل وأخذ ورد ـ وخاصة أن بلاثيوس لم يستطع أن يثبت الطريقة التى وصلت بها هذه المصادر إلى دانتى ـ إلى أن صدر بحثان فى وقت واحد تقريبا عام ١٩٤٩ لمستشرقين أحدهما إيطالى والثانى إسبانى، وفى هذين البحثين يتوصل الباحثان ـ دون أن يلتقى أحدهما بالآخر ـ إلى أن إحدى مخطوطات قصة المعراج ترجمت إلى الإسبانية ثم إلى الفرنسية واللاتينية، وأن دانتى اطلع بدون شك على إحدى هذه الترجمات، ولايكتفى المؤلف بهذا بل يقارن بين بعض المواقف

والنصوص فى الكوميديا وقصة المعراج بما يبرز تأثر دانتى الواضح بقصة المعراج كما وردت فى ترجمة هذه المخطوطة، ضاربا بعض الأمثلة السريعة وواعدا بمعالجة الموضوع معالجة تفصيلية فى كتاب آخر (٦٠).

ومن هذه الموضوعات أيضا التى اهتم بها تأثير الموشحات والأزجال الأندلسية فى شعراء التروبادور الأوروبيين سواء فى الشكل أو فى المضمون؛ فمن ناحية الشكل تأثر شعراء التروبادور الأوروبيين بالشكل الموسيقى للموشحات والأزجال الأندلسية، ويحلل فى كتاب «الأدب المقارن» نماذج من شعر التروبادور الإسبانى والفرنسى موضحا مدى تأثرها فى الشكل الموسيقى بموسيقا الموشح الأندلسى، كما يقارن بين بعض المعانى والأفكار التى شاعت لدى شعراء التروبادور بعد اتصالهم بالموشحات والأزجال العربية وبين مصادر هذه المعانى والأفكار فى الموشحات والأزجال، ولاينسى بالطبع أن يثبت الصلة التاريخية بين شعراء التروبادور ومصادرهم العربية (٦١).

والموضوعات التطبيقية التى تناولها الدكتور هلال فى دراسات تتفاوت توسعا وإيجازا فى مختلف كتبه التطبيقية والنظرية تعد بالعشرات، وقد اخترنا النماذج السابقة كأمثلة فقط لأنها كانت لها تأثيرات بالغة العمق فى مسار الدراسات المقارنة التطبيقية بعد الدكتور هلال من ناحية، ولأنها من ناحية ثانية من الموضوعات التى انشغل بها انشغالا خاصا وتناول معظمها فى أكثر من بحث كما رأينا من خلال هذا الاستعراض السريع.

وأود قبل أن أترك هذه النقطة إلى بيان تأثير الدكتور هلال فى مسار الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى على المستويين النظرى والتطبيقى أن أبرز بعض النقاط المتصلة بما تركه الرجل من دراسات مقارنة تطبيقية.

أولى هذه النقاط أن قلق الرجل العلمى المتمثل فى معاودته لتناول الموضوع الواحد أكثر من مرة فى أكثر من بحث يتضح هنا بمثل ما اتضح فى دراسته النظرية؛ وقد رأينا كيف كان يتناول الموضوع الواحد - كموضوع قيصر وكليوباترا - فى أربعة كتب مختلفة أحيانا.

وثانية هذه النقاط أن الرجل فى كل دراساته التطبيقية كان وفيا للمنهج

الفرنسي بكل مقوماته وفى مقدمتها إثبات الصلة التاريخية بين طرفى عملية المقارنة، وقد مرّ بنا مدى حرصه فى كل دراسة تطبيقية على إثبات هذه الصلة، مهما كان حظ هذه الدراسة من التفصيل أو الإيجاز، ابتداء بكتابه «ليلى والمجنون» الذى خصص فصلين كاملين من فصوله لإثبات الصلة التاريخية بين طرفى المقارنة فى الكتاب، وانتهاء بموضوع «المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية» الذى أثبت فيه هذه الصلة بإيجاز فى حوالى الصفحتين.

والنقطة الثالثة هى أن اهتمام الدكتور هلال ببيان الصلة التاريخية فى أبحاثه التطبيقية لم يشغله عن المقارنة الفنية بين طرفى المقارنة من خلال تحليله للنصوص فى لغاتها الأصلية، وبيان خصائصها الفنية، بل كان اهتمامه بهذه المقارنات الفنية يفوق اهتمامه ببيان الصلة التاريخية؛ فهو فى «ليلى والمجنون» يحلل أولا أشعار قيس العربية، ثم يحلل البناء الفنى لمسرحية شوقى موضحا التأثيرات الفنية الغربية والشرقية فى هذا البناء، وأخيرا يحلل بناء القصص الفارسية التى كتبت حول المجنون مقارنا بينها وبين مصادرها العربية، وهو يفعل ذلك بتفصيل يتسع له الكتاب، وهو فى القصة على لسان الحيوان يحلل بناء القصص فى كليلة ودمنة والخصائص الفنية لهذا البناء، ثم خصائص القصة على لسان الحيوان عند لافونتين ثم عند شوقى، وهو يفعل ذلك بإيجار نسبى تقتضيه طبيعة المساحة المحددة للموضوع فى كتابى «الأدب المقارن» و«دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر» وهو يحلل بعض النصوص فى الكوميديا الإلهية لدانتى مقارنا بينها وبين مصادرها فى قصة المعراج، ويفعل ذلك بإيجاز شديد يقتضيه ضيق المساحة المخصصة للموضوع فى كتاب «الأدب المقارن».

وهو لايكتفى باهتمامه العملى بتحليل النصوص تحليلا فنيا وإنما يعمل على تأصيل هذه القضية تأصيلا نظريا يبين فيه قيمة النص لا فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة التطبيقية فحسب بل حتى فى استخلاص القواعد النظرية، حيث يرى «أننا كلما تناولنا فى أبحاثنا الكتاب وخصائصهم فى إنتاجهم كنا فى حظيرة الأدب وفى مواطنه الصحيحة، بينما نكون أقرب إلى ميدان الأفكار العامة أو الفلسفة منا إلى ميدان الأدب إذا رمينا إلى دراسة المعانى المجردة والكليات والأجناس الأدبية المتنوعة .... فمن الخطأ إذن أن نبعد عن دراسة

النصوص وعن دراسة الأشخاص، حتى عندما نريد أن نستنتج قواعد عامة تخص الأجناس الأدبية والتيارات الفكرية مثلا» (٦٢).

ولعل فى اهتمام الدكتور هلال بالنص ودوره الأساسى فى الدراسة المقارنة على مستوى النظرية والتطبيق أبلغ رد على من يتهمون المنهج الفرنسى فى الدراسة الأدبية المقارنة من أنصار المنهج الأمريكى بإهماله للتحليل الفنى وانشغاله بإثبات الصلة التاريخية بين الآداب موضوع المقارنة، وقد آثرت اختيار عبارة الطبعة الأولى من «الأدب المقارن» التى تختلف قليلا عن عبارة الطبعة الثالثة من الكتاب، لأبرز الاهتمام المبكر للدكتور محمد غنيمى هلال أبرز ممثلى المنهج الفرنسى فى العالم العربى بأهمية التحليل الفنى، فحين صدرت الطبعة الأولى من الأدب المقارن لم تكن ملامح المنهج الأمريكى ومآخذه على المنهج الفرنسى قد تبلورت بعد.

وأخيرا لم أشأ فى هذه الدراسة أن أعرض لدراستين بالغتى الأهمية فى مجال الدراسات التطبيقية التى تركها الدكتور هلال، وهما رسالتاه للدكتوراه عن موضوعى «تأثير النثر العربى فى النثر الفارسى خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين ـ الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين ـ» و«موضوع هيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين» اكتفاء بالبحثين الجادين اللذين كتبهما الدكتوران رجاء جبر وأحمد درويش عن الرسالتين من ناحية، ولأنهما لم يكن لهما دور يذكر فى ريادة الدكتور هلال للدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى ـ وهو محور اهتمام هذه الدراسة ـ من ناحية أخرى؛ أولا لأنهما مكتوبتان باللغة الفرنسية ولم تترجما إلى العربية حتى الآن، وثانيا لأنه لم يطبع منهما سوى نسخ محدودة لأغراض أكاديمية إجرائية، كما سبقت الإشارة إلى ذلك(٦٣).

تأثير الدكتور هلال فى مسار الدراسات المقارنة

لايستطيع منصف أن ينكر أن الدكتور محمد غنيمى هلال هو أبرز علم من أعلام الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى، وأن دوره فى توجيه مسار هذه الدراسات لايمكن أن يقارن به دور آخر، ولم تكن جهوده العلمية الأكاديمية فى هذا المجال بأقل تأثيرا من مؤلفاته وأبحاثه، فقد روّج لهذا العلم الوليد فى مصر

أولا، وقام بتدريسه ووضع أسسه فى أكثر من معهد ومؤسسة علمية ثانيا، واستطاع أن يربى مجموعة من التلاميذ والمريدين الذين فطنوا إلى أهمية هذا العلم وشاركوا فى نشره فى الجامعات والمعاهد العلمية، ومن مصر انتقل الاهتمام بهذا العلم إلى كثير من البلاد العربية.

أما تأثير نتاجه العلمى فى توجيه مسار الأدب المقارن فكان أقوى وأعمق بكثير من تأثيره فى المجال الأول؛ لأن موهبة الرجل فى تربية التلاميذ والمريدين لم تكن فى مستوى موهبته الفذة فى الإبداع العلمى، ولعل استغراقه فى الاهتمام بالجانب الثانى لم يترك له كبير وقت وجهد لإنفاقهما فى الجانب الأول.

ومن الصعب على أى باحث أن يتتبع بالتفصيل التأثير العميق لمؤلفات الرجل فى كل من اهتم بعده بالأدب المقارن فى العالم العربى، حتى أولئك الذين ساروا على نهج مخالف للنهج الذى اختاره وسار عليه فى كل تآليفه.

وإذا مابدأنا بالحديث عن تأثير مؤلفاته النظرية فى الأدب المقارن وعلى رأسها كتابه الرائد «الأدب المقارن» فإننا نستطيع أن نقرر باطمئنان أنه لايزال أهم كتاب فى العربية يعبر عن المنهج الفرنسى فى الأدب المقارن، بل نستطيع أن نقرر بالاطمئنان نفسه أنه لايزال أهم كتاب فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة النظرية فى العالم العربى عموما، وعلى هذا فهو أعمق الكتب تأثيرا فى مسار الدراسات النظرية فى حقل الأدب المقارن على الإطلاق، وكل الكتب التى عرضت بعده للنظرية الفرنسية اعتمدت عليه بصورة أساسية، وبعضها كان يكتفى بالإحالة إليه، وبعضها الآخر كان ينمّى بعض أفكاره ومداخله، وبعضها الثالث لم يكن أكثر من مجرد تلخيص له أو لبعض ماجاء فيه مع تحويرات كثيرة أو قليلة فى الترتيب أو الصياغة. وحتى الكتب النظرية التى لم تقف عند حدود المفهوم الفرنسى للأدب المقارن ـ وهى قليلة ـ لانعدم أن نجد فيها أصداء واضحة لكتاب الدكتور هلال، على الأقل فيما يتصل بتحديد المفهوم الفرنسى.

ولم يقف تأثير الكتاب عند حدود الجانب النظرى بل تجاوز ذلك إلى الجانب التطبيقى، فكثير من الدراسات التطبيقية أفادت من الكتاب إفادة واضحة سواء فى اختيار موضوعات الدراسة أو فى المنهج؛ ففيما يتصل بالمنهج نجد هذه الدراسات

تسيـر على خطوات المنهج الذى حـدده الكتاب نظريا، وطبـقه عـمليا فى الأمـثلة التطبيـقية السريعة الـتى طرحها، وأبرز خطوات هذا المنهج الاهتمـام بإثبات الصلة التاريخيـة بين الموضوعين اللذين تتم المقـارنة بينهمـا ـ وهذا هو أبـرز الفوارق بين الاتجاه الفرنسى الذى يعبر عنه الدكـتور غنيمى والاتجاه الأمريكى الذى لايولى هذه العلاقة الكثيـر من الاهتمام ـ ثم القيام بالمقارنة الفنية بين العـملين موضوع المقارنة من خلال تحليل النصوص تحليلا فنيا متعمقا، بالإضافة إلى الخطوات الأخرى التى عرض لها الكتاب بالتفصيل، فمعظم الدراسات المـقارنة التطبيقية العربية تسير على هذا المنهج.

أما فيما يتصل بتأثير كتـاب «الأدب المقارن» فى مجال اختيار الموضوعات فى الدراسات التطبيقـية اللاحقة فلايمكن تناوله بمعزل عن تأثيـر أبحاث الدكتور هلال التطبيـقية الأخرى لأنه ـ كمـا عرفنا ـ كان فى الغالب يتناول المـوضوع الواحد فى أكثـر من كتاب وبحث، وإن كنا لانعدم أن نجـد بعض الموضوعات التى عـرض لها بدراسة تطبيقية تخطيطية فى كتاب «الأدب المقارن» وحده ثم اختارها بعد ذلك عدد من المقارنين والباحثين لدراسات تطبيقية مفصلة؛ ومن ذلك مثلا موضوع «المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية» الذى تناوله الدكـتور هلال بدراسة تطبيقية سريعة فى مجـال حديثـه عن جنس «الملحمة» ثم تـعرض مجـموعة من البـاحثـين بعد ذلك للموضوع فى دراسات تتفاوت تفصيلا وإيجازًا.

ومن الذين تناولوا الموضوع بشىء من الإيجـاز الدكتور إبراهيم عبـدالرحمن فى بحث بعنوان « الملاحم الدينية ـ الأصـول الإسلامية للكوميـديا الإلهية» (٦٤)، وهو جزء من الفصل الثالث من البـاب الأول فى كتابه «الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق» وفى الـبحث تأثيرات واضـحة لدراسة الدكـتور غنيمى، وخـاصة فيـما يتصل بالجـدل الذى أثاره كتاب أسين بلاثيـوس عن المصادر الإسلامية للـكوميديا الإلهية، والاعتراضات التى وجهت إليه إلى أن حسمت القضية عام ١٩٤٩ بصدور بحثى المسـتشرقـين «تشيرولى» الإيطـالى و«سنديو» الإسبانى حـول ترجمة قـصة المعراج، وإن كان المؤلف لم يذكر كتاب الدكتور هلال بين مراجع بحثه ـ وقد رجع إلى مراجع كثيرة غيره ـ ولكنه أشار إليه فى مواضع أخرى كثيرة فى الكتاب.

ومن الباحثين الذين عرضوا للموضوع أيضا الدكتور رجاء جبر ـ أحد تلاميذ الدكتور غنيمى هلال النابغين ـ فى بحثين على قدر كـبير من الأهمية، أولهما كتابه «رحلة الروح بـين ابن سـينا وسنـائى ودانتى» (٦٥). والثـانى بحث «عن المصـدر الفارسى للكوميديا» الذى يمثل الباب الأول من كتابه «فى الأدب المقارن . دراسة فى المصادر والتأثيـرات لثلاثة من الأعمال الأدبيـة العالمية» (٦٦). والحقيـقة أن تأثر الدكتور جـبر فى العملين بدراسة الدكـتور هلال محدود جدا، قـد لايتجاوز إثارة الاهتمـام بالموضوع، حـيث كان البـاحث فى كتـابيه مشـغولا بالمصـادر الفارسـية للكوميديا الإلهية، أو بعبارة أدق مشغولا بالمقارنة بين بعض المصادر الفارسية وبين الكوميديا؛ حيث يقارن فى الكتاب الأول بين منظومة «سير العباد» لسنائى الغزنوى وبين الكوميديا، وفى الكتاب الثانى يعود مرة أخرى للمقارنة بين العملين ويضيف إليهمـا مصدراً آخر هو كتـاب القديس فيراز، وإن كان البـاحث لايقطع بتأثر دانتى بأى من هذين المصدرين فى بحثه.

ومن الذين كتبوا عن الموضوع أيضـا الدكتور داود سلوم فى الفصل الخامس الذى يحمل عنوان «أثر قصة المعراج والثقافـة الشرقية فى ملحمة دانتى» من الباب الثانى من كتابه «دراسات فى الأدب المقارن التطبيقى» (٦٧).

وهناك أبحاث أخرى كثـيرة كتبت حول الموضوع ولكن أشـملها وأهمها على الإطلاق كتاب الدكتـور صلاح فضل ـ وهو تلميذ آخر من تلاميـذ الدكتور غنيمى هلال النابغين ـ الذى يحـمل عنوان «تأثير الثقافة الإسـلامية فى الكوميـديا الإلهية لدانتى» (٦٨) الذى يتناول فيـه الموضوع بأشـمل وأعمق ماقـدر له أن يتناول به فى العربيـة، وقد أشار المـؤلف إلى جهد الدكـتور غنيمى فـى هذا المجال فى مقـدمة الكتاب، ملخصا ما قاله عن الموضوع فى «الأدب المقارن» ومشيرا إلى وعده بتناول الموضوع بالتفصـيل فى كتاب آخر، ومعقبا عـلى هذا الوعد بقوله : «ولكن القدر أعجله عن إتمام هذا المشروع وغـيره من المشروعات الواعدة الوفيـرة التى ألمح إليها وترك لتلامـيذه مهـمة إنجازها، على أن مـاتميز به هذا المفكر الجامـعى الطموح من قدرة هائلة على الاستقصاء، وروح طليعى وثاب، وإيمـان متوهج برسالته العلمية النقدية ـ لم يلبـث أن احترق به ـ قد جـعل مهمـة تلاميذه شـاقة من بعده، فـقد يصيبهم الإحـباط إذا ماسموا بأبصارهم إلى أفقـه دون أن تكون لهم أجنحته، فلا

يبقى أمامهم إلا المحاولة الجسور، وحسبهم المحاولة المخلصة الدءوب» [٦٩]. ولكن الطالب النابغ كان فى مستوى المهمة الشاقة التى انتدب نفسه لها، فأنجزها على نحو كان حرياً أن يقر عين أستاذه لو أن القدر أمهله حتى يرى حلما من أحلامه العلمية يتحقق على هذا النحو المتفرد على يد أحد تلاميذه.

وقد تحولت الإشارات والأمثلة السريعة التى أوردها الدكتور غنيمى فى «الأدب المقارن» إلى مباحث وأقسام فى دراسة الدكتور صلاح فضل المستوعبة التى اقترب عدد صفحاتها من الأربعمائة صفحة.

وتتكون الدراسة بعد المقدمة من ثلاثة أقسام: أولها عبارة عن مداخل عامة عن مشكلة الأدب المقارن، والفرق بين التأثير والتقليد، وتاريخ الموضوع فى العربية، أما القسم الثانى الذى يحمل عنوان «عوامل التأثير ومستوياته» فيعرض فيه لتأثير الثقافة العربية والإسلامية فى الفكر والأدب الأوروبيين بصورة عامة، وفى الكوميديا الإلهية على وجه الخصوص، على حين يحمل القسم الثالث والأخير عنوان «التحليل المقارن لأجزاء الكوميديا الإلهية» ويعد أهم أقسام الدراسة حيث يقارن فيه المؤلف مقارنة تفصيلية مستوعبة بين أجزاء الكوميديا ومصادرها الإسلامية.

ويورد المؤلف فى نهاية الكتاب ملحقين على قدر كبير من الأهمية : أولهما عرض لوثيقة المعراج التى ترجمت إلى الإسبانية ثم إلى اللاتينية والفرنسية، وهو يعتمد فى هذا العرض على عرض المستشرق الإسبانى سنديتو لها فى كتابه عن المعراج وهو مكتوب بالإسبانية الحديثة وهى غير لهجة قشتالة التى ترجمت إليها الوثيقة أولا. أما الملحق الثانى فهو عبارة عن نماذج مختارة من بعض المصادر الإسلامية الأخرى تناظر ماورد فى هذه الوثيقة.

ومن الموضوعات التى تناولها الدكتور غنيمى فى «الأدب المقارن» وحده وأثارت اهتمام الدارسين المقارنين من بعده موضوع تأثير الموشحات والأزجال الأندلسية فى شعراء التروبادور الأوروبيين، وممن تناولوا هذا الموضوع الدكتور الطاهر أحمد مكى فى بحث بعنوان «التروبادور شعراء أوروبيون تأثروا بالشعر العربى» من كتابه «فى الأدب المقارن. دراسات نظرية وتطبيقية» [٧٠] يركز فيه على

نشأة شعراء التروبادور فى أوروبا وعلى مفهوم التروبادور وملامح شخصياتهم الأدبية والاجتماعية، وعلى الجذور الأولى التى تطور عنها شعر التروبادور وكيف نقل هؤلاء الشعراء الشعر الأوروبى نقلة كبيرة، ويتحدث فى النهاية عن تأثر شعراء التروبادور بالموشح الأندلسى.

وممن تناولوا الموضوع أيضا الدكتور أحمد درويش فى كتابه «الأدب المقارن، النظرية والتطبيق» فى مبحث بعنوان «قضية التأثير العربى على شعراء التروبادور»[٧١] يهتم فيه بقضية هذا التأثير من ناحية وبأصوله الفكرية والفنية من ناحية أخرى.

وممن تناولوا الموضوع أيضا الدكتور سعيد علوش فى مبحث بعنوان «الغنائية الإسبان ـ عربية» من كتابه «إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية فى الوطن العربى، دراسة مقارنة» [٧٢]. وهو فى بحثه يتناول تاريخ الموضوع فى الغرب والشرق، ويعرض آراء المؤيدين والمعارضين.

أما الموضوعات التى تعرض لها فى أكثر من بحث فلعل من أهمها مصادر شوقى فى مصرع كليوباترا التى تناولها فى أربعة من كتبه، وقد تناولها من بعده بعض الدارسين، ولكن أهم الدراسات التى كتبت حول الموضوع كتابا الدكتور عبدالحكيم حسان، والدكتور أحمد عثمان، وكلاهما يدور حول المقارنة بين شكسبير وشوقى.

ويحمل كتاب الدكتور حسان عنوان: «أنطونيو وكليوباترا، دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقى» [٧٣]، ويحلّق فيه المؤلف فى آفاق مقارنة رحيبة تتجاوز مدى المقارنة بين الشاعرين اللذين حملهما عنوان كتابه، ولكن هذه الآفاق ترتبط كلها بالموضوع المدروس ارتباطا وثيقا.

ويتألف الكتاب بعد المقدمة والتمهيد الذى يعالج فيه المسرحية التاريخية بين الفن المسرحى والحقائق التاريخية إلى ثلاثة أبواب؛ الأول والثالث منهما بابان متوازيان يتناول فى أولهما موضوع أنطونيو وكليوباترا بين يدى شكسبير، ويتناول فى الأخير الموضوع بين يدى شوقى، ويتكون كل منهما من أربعة فصول متماثلة تحمل فى كلا البابين العناوين التالية على التوالى: تأثير التراث، المصادر،

الشخصيات، الشكل الدرامى. أما الباب الثانى الذى يدور حول قنوات تأثر شوقى بشكسبير فيحصرها المؤلف فى مصدرين أساسيين؛ أولهما عالمية شكسبير، والثانى شوقى فى أوروبا، ويخصص لكل من هذين المصدرين فصلا من الفصلين اللذين يتكون منهما الباب.

والكتاب بعد ذلك يتضمن مقارنات فنية رفيعة المستوى بين العملين، مع حرصه على إبراز التفاوت الضخم فى المستوى الفنى للعملين لصالح عمل شكسبير بالطبع.

والدراسة على هذا النحو تطبيق بارع للمنهج الفرنسى فى الدراسات المقارنة.

أما كتاب الدكتور أحمد عثمان فيحمل عنوان «كليوباترا وأنطونيوس، دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقى» (٧٤) وهو كتاب ضخم يتألف فى طبعته الأولى من أكثر من ستمائة صفحة من القطع الصغير.

ويتألف الكتاب من ثلاثة أبواب؛ أطولها الباب الأول الذى يتجاوز المائتى صفحة ويدور حول المصدر التاريخى الأساسى الذى اعتمد عليه شكسبير فى مسرحيته، وهو كتاب المؤرخ الإغريقى بلوتارخوس «السير المقارنة» الذى أورد فيه قصة حياة أنطونيوس وكليوباترا، مع الإشارة إلى بعض المصادر الإغريقية والرومانية التاريخية الأخرى التى تناولت قصة حياة البطلين، وقد تناول الدكتور حسان فى كتابه تأثر شكسبير بهذا المصدر وهو يتحدث عن المصادر عند شكسبير(٧٥)، ومن قبله تحدث الدكتور غنيمى عن هذا المصدر ولخص قصة أنطونيو وكليوباترا كما وردت فيه بإيجاز (٧٦)، ولكن أيا منهما لم يتناول الموضوع بمثل ماتناوله به الدكتور عثمان من توسع واستيعاب بحكم تخصصه وصلته بالموضوع.

أما البابان الباقيان من الكتاب وهما متساويان فى الحجم تقريبا فيخصص أولهما لدراسة الموضوع عند شكسبير والثانى لدراسته عند شوقى، ويبدو جانب المقارنة الأدبية باهتا، وخصوصا فى دراسته للموضوع عند شوقى حيث يغلب التحليل النقدى للعمل على الجانب المقارنى.

وقد اتضح من الأمثلة السابقة ـ وكلها فى مجال الصلات بين الأدب العربى

والآداب الغربية تأثيرا وتأثرا - أن أثر الدكتور غنيمى فى هذه الموضوعات كان يتفاوت مابين إثارة الاهتمام بالموضوع وبعض التخطيطات العامة وبين تأثيرات أوسع مدى تتصل بالمنهج والخطة والتفصيلات.

ونريد أن نقف أمام ثلاثة أمثلة أخرى لدراسات قام بها الدكتور غنيمى حول موضوعات فى مجال علاقة الأدب العربى بالآداب الإسلامية الأخرى، أو فى مجال العلاقة ثلاثية الأطراف بين الأدب العربى والآداب الإسلامية من ناحية والغربية من ناحية أخرى.

وأول هذه الموضوعات تأثير المقامات فى الأدب الفارسى والآداب الغربية، وأبرز من تناول هذا الموضوع بعد الدكتور غنيمى اثنان من المتخصصين فى الفارسية وهما الدكتور طه ندا والدكتور بديع محمد جمعة، وقد تناول الأول الموضوع مرتين فى كتابه «الأدب المقارن» (٧٧)، المرة الأولى فى سياق حديثه عن تأثير الأدب العربى فى الأدب الفارسى، حيث يتحدث عن مفهوم المقامة وعن الهمذانى والحريرى ومقاماتهما وبطليهما وراوييهما وموضوع المقامات، ثم يتحدث عن تأثير المقامات العربية على القاضى حميد الدين البلخى حديثًا فيه قدر من التوسع والتفصيل (٧٨)، أما المرة الثانية فتأتى فى سياق حديث المؤلف عن تأثر الآداب الغربية بالآداب الإسلامية حيث يشير إشارة عابرة إلى تأثر قصص الصعاليك والمشردين الإسبانية بالمقامات العربية (٧٩). وواضح تأثر المؤلف البيِّن بالدكتور غنيمى فى الموضعين وإن لم يذكر كتابه ضمن ما أورده من مصادر.

أما دراسة الدكتور بديع محمد جمعة للموضوع فهى من أوفى الدراسات فى هذا المجال، حيث خصص لها خمسا وستين صفحة من القطع الكبير من كتابه «دراسات فى الأدب المقارن» (٨٠) يتحدث فيها عن نشأة المقامة فى العربية، ومفهومها، وموضوعها فى الأدب العربى، وعن مؤلفيها الأشهرين الهمذانى والحريرى ، ثم يتحدث عن المقامات فى الأدب الفارسى ممثلة فى مقامات حميدى للقاضى حميد الدين البلخى، ويعرض لسمات الاتفاق والاختلاف بين المقامات العربية والمقامات الفارسية، ثم يختم حديثه بالمقارنة بين إحدى مقامات بديع الزمان - وهى المقامة المضيرية - وإحدى مقامات حميدى - وهى المقامة الثانية

والعشرين فى السكباج ـ التى يورد ترجمة الدكتور طلعت أبو فرحة لنصها الكامل إلى العربية، بعد أن أورد نص مقامة الهمذانى، ثم يقارن بين المقامتين مقارنة تفصيلية (٨١). وقد توسع الدكتور بديع فى مقارناته توسعا واضحا ولكن مظاهر تأثره بدراسة الدكتور غنيمى تظل جلية ، وقد أشار فى بحثه إلى كتاب الدكتور هلال «الأدب المقارن» أكثر من مرة.

أما الموضوع الثانى فهو «قصص الحيوان فى الآداب العالمية» وقد تناول الدكتور غنيمى هذا الموضوع فى «الأدب المقارن» ثم تناوله مرة أخرى فى «دور الأدب المقارن» بالمزيد من التوسع، ولكن ينبغى التنويه هنا إلى دراسة رائدة سبقت دراسة الدكتور غنيمى هى دراسة الأستاذ عبدالرزاق حميدة فى كتابه «قصص الحيوان فى الأدب العربى» (٨٢) التى تناول فيها بعض القضايا المقارنة المتصلة بهذا الموضوع مثل رحلة كتاب كليلة ودمنة، وقصص الحيوان عند لافونتين وتأثيرها فى الأدب العربى الحديث عند عثمان جلال وإبراهيم العرب وأحمد شوقى، ولكن هذه الدراسة للأسف لم يقيض لها من الشهرة وسعة التأثير فى المقارنين والباحثين اللاحقين ماقيض لأبحاث الدكتور هلال.

ويعد كتاب «كليلة ودمنة» محور الدراسة المقارنة فى هذا المجال، وقد تعرض الدكتور هلال لرحلة الكتاب من الهندية إلى البهلوية ـ الفارسية القديمة ـ ثم إلى العربية، ومن هذه الأخيرة انتقل إلى الآداب العالمية بعد أن فقدت أصوله الأولى الهندية والفارسية وأصبحت ترجمة ابن المقفع هى الأصل المعتمد للكتاب، وقد مارست هذه الترجمة تأثيرا بالغ العمق فى مجال قصص الحيوان فى الآداب العالمية سواء بطريق مباشر بذاتها، أو بطريق غير مباشر عن طريق ترجماتها وترجمات ترجماتها، وعن طريق هذه الترجمات غير المباشرة تأثر الشاعر الفرنسي «لافونتين» أشهر من كتب هذا الجنس الأدبى على مستوى العالم فى القرون الأخيرة، وقد أشار إلى تأثره بترجمة كليلة ودمنة فى مقدمة الجزء الثانى من حكاياته، وقد مارس لافونتين تأثيرا واضحا على قصص الحيوان في أدبنا العربى الحديث وبخاصة عند شوقى وعثمان جلال، وقد تعرض الدكتور غنيمى للمقارنة بين بعض قصص شوقى وقصص لافونتين، كما تعرض للإطار الفنى للقصة على لسان الحيوان فى كليلة ودمنة ثم عند لافونتين.

وقد دارت الدراسات التى كـتبت عن هذا الموضوع بعد الدكـتور هلال حول هذه النقاط مع مزيد اهتمام بهذه النقطة أو تلك فى هذه الدراسة أو تلك.

ومن الذين تناولوا الموضـوع بعد الـدكتـور هلال الدكتـور طه ندا فى كتـابه «الأدب المقارن» (٨٣). ومن الموضوعات التى أولاها المزيد من الاهتـمام فى دراسته قصة انتقـال الكتاب من الهندية إلى الفارسية، وفى نهاية دراسـته يقارن بين بعض قصص شوقى وقصص لافونتين وكليلة ودمنة، وتأثر المؤلف بدراسة الدكتور هلال واضح جدا حتى فى النمـاذج التى اختارها للتحليل من شعر شـوقى، حيث اختار قـصيـدتى «الديك الهندى والدجاج الـبلدى» و«أمة الأرانب والفـيل»، وقد مـثل الدكتـور هلال بالقـصيدة الأولى فـى «الأدب المقارن» (٨٤) كما حلل القـصيدتين كلتيهما فى «دور الأدب المقارن» (٨٥)، ومع ذلك لم يشر المؤلف إلى كتابىْ الدكتور هلال بين مصادره.

ومن الذين تناولوا الموضـوع أيضا الدكـتور بديع مـحمـد جمـعة فى كـتابه «دراسات فى الأدب المقارن» (٨٦). وهو يولى اهتماما خاصا بترجمات كليلة ودمنة إلى الفارسـية الحديثـة ويقارن بين نصوص من هذه الـترجمات وأصلـها فى كليلة ودمنة، ثم يتـحدث عن تأثر لافـونتين بكليلـة ودمنة وتأثر محـمد عـثمـان جلال وشوقى بلافونتين . ويضيف المؤلف نقطة جديدة مـهمة إلى الموضوع تتصل بتأثير شوقى فى الأدب الفارسى الحديث فى هذا المجال عند الشـاعرة بروين اعتصامى، وإن كان يطرح هذه الفكرة مجرد احتمال يحتاج إلى المزيد من الأدلة، وتأثر المؤلف فى هذه الدراسة بالدكتـور غنيمى غير خفى، وقد أشار إلـى كتابه «الأدب المقارن» أكثر من مرة.

ومن أحدث الدراسات التى كتبت فى الموضوع دراسة الدكتور أحمد درويش فى كتابه «الأدب المقارن، النظرية والتطبيق» التى تحمل عنوان «قصص الحيوان بين ابن المقفع ولافـونتين» (٨٧) والنقط التى أولاها مـزيدا من الاهتمـام فى بحثـه هى ترجمات الكتاب إلى اللغات العالمية، ثم مقومات هذا الجنس الأدبى فى ترجمة ابن المقـفع ممثلة فـى الهـيكل العـام للكتـاب وعناصـر الربـط بين أجـزائه، وتداخل الحكايات، وظهور الشخصيات، إلى غـير ذلك من السمات الفنية لهذا الجنس عند

لافونتين، ويتعرض لتأثر لافونتين بإحدى ترجمات كليلة ودمنة، ويقابل بين ثلاث قصص من كليلة ودمنة ونظائرها عند لافونتين. وتأثر هذه الدراسة بدراسة الدكتور غنيمى أقل وضوحا من تأثر الدراستين السابقتين، وإن كنا لانعدم أن نجد مظاهر لهذا التأثر.

بقيت أهم دراسات الدكتور غنيمى وأعمقها تأثيرا فى الدراسات التالية، وهى دراسته عن «مجنون ليلى بين الأدبين العربى والفارسى» وقد تناول الموضوع بعد الدكتور هلال عدد من الباحثين معظمهم من المتخصصين فى مجال الأدب الفارسى؛ وممن تناولوه من الباحثين الدكتور طه ندا والدكتور بديع جمعة والدكتور محمد السعيد جمال الدين وثلاثتهم من أساتذة اللغة الفارسية والأدب الفارسى والحضارة الفارسية بوجه عام، ومنهم الدكتور إبراهيم عبدالرحمن والدكتور داود سلوم.

والدكتور طه ندا يتناول الموضوع فى ثلاث عشرة صفحة (٨٨) يسير فيها على نهج الدكتور هلال فى دراسته المطولة عن ليلى والمجنون، ولكنه يكتفى فى الحديث عن الموضوع فى الأدب الفارسى بقصة نظامى الكنجوى، ويضيف فى نهاية البحث حديثا عن الموضوع فى الأدب التركى عند الشاعر التركى فضولى وذلك فى أربع من صفحات البحث، وكان الدكتور غنيمى قد أشار إشارة سريعة إلى انتقال الموضوع من الفارسية إلى التركية فى مجال حديثه عن تأثر شوقى فى مسرحيته ببعض ملامح الموضوع فى الأدب الفارسى عن طريق اللغة التركية التى كان يجيدها (٨٩).

أما الدكتوران بديع محمد جمعة ومحمد السعيد جمال الدين - وهما من تلاميذ الدكتور غنيمى النابغين فى كلية آداب عين شمس - فقد تناول كل منهما الموضوع بتوسع واضح، الأول فى كتابه «دراسات فى الأدب المقارن» (٩٠)، والثانى فى كتابه «الأدب المقارن، دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى» (٩١).

ويسير الباحثان على نفس النهج الذى سار عليه الدكتور هلال فى دراسته المطولة عن الموضوع حيث يبدأ كل منهما بالحديث عن الموضوع فى العربية فيلخص

القصة كما وردت فى المصادر العربية القديمة، وعلى حين يكتفى الدكتور جمال الدين بهذا القدر فى تناول الموضوع فى العربية يستمر الدكتور بديع فى طريق الدكتور هلال إلى نهايته حيث يتحدث عن الموضوع فى الأدب العربى الحديث ممثلا فى مسرحية «مجنون ليلى» لشوقى.

ثم يتحدث كل منهما بعد ذلك عن انتقال الموضوع إلى الأدب الفارسى ويختاران قصة نظامى الكنجوى فقط ولعلهما متأثران فى هذا بالدكتور طه ندا، ولكل منهما نظرات عميقة فى اختيار قصة نظامى بالذات لتمثيل الأدب الفارسى فى هذا المجال، لأنها أكثر تعبيرا عن طبيعة الأدب الفارسى من أى قصة أخرى ولعمق تأثيرها فى شعراء الفرس الذين كتبوا فى الموضوع، ويقارن كل منهما بين الموضوع فى العربية والفارسية ملقيا على الموضوع من خلال ثقافته الفارسية والإسلامية الواسعة أضواء جديدة ومركزة، ويشير الدكتور بديع إلى انتقال الموضوع من الفارسية إلى التركية مؤكدا ماذهب إليه الدكتور غنيمى من تأثر شوقى بالأدب التركى فى مسرحيته، كما يورد قائمة بأهم الأعمال التى ألفت فى التركية عن مجنون ليلى وتضم القائمة خمسة أعمال.

كما يهتم الدكتور جمال الدين بإبراز الطابع الأخلاقى للغزل العذرى فى العربية، وهذا الطابع الأخلاقى هو الذى أغرى نظامى بنقل الموضوع من العربية إلى الفارسية نظرا لما كان يتمتع به من أخلاق عالية، ويحرص فى مقارنته بين الموضوع فى الفارسية والعربية على إبراز انتقال هذا الطابع الأخلاقى من الأدب العربى إلى الأدب الفارسى، ويبرز عبقرية نظامى الفنية فى تحويل الموضوع فى الفارسية إلى قصة فنية رفيعة المستوى، ويعرض لأوجه الاتفاق والخلاف بين قصة نظامى والأصل العربى للموضوع.

وقد تأثر كلا المؤلفين تأثرا كبيرا بدراسة الدكتور غنيمى وأشار كل منهما إليها أكثر من مرة، كما أحال إليها فى بعض الجوانب التى وجد أن بحثه لايتسع لها مكتفيا بما أورده الدكتور غنيمى فى دراسته.

أما الدكتور إبراهيم عبدالرحمن فيتناول الموضوع فى الفصل الأول من الباب الثانى فى كتابه «الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق» الذى يحمل عنوان «رمز

الغزل العـذرى بين السياسة والتـصوف » [٩٢]. وقـد حاول المؤلف أن يبـرز بعض الجوانب السياسـية للموضوع فى الأدب العذرى فى العربيـة حيث يمتلك الأدوات والخبرة للتحليق فى هذه الآفاق، ولكنه فى مجال مقارنته بين العربية والفارسية فى تناولهما للموضوع لايضيف الكثير إلى ماوصل إليه الدكتور غنيمى فى دراسته التى يعتمد عليها فى مقارنته ويشير إليها أكثر من مرة.

وأخيرا نجد مـن الذين عرضوا لهذا الموضوع فى العربيـة الدكتور داود سلوم فى كتابه «الأدب الفـارسى فى تراث العالم» وعرضه للموضوع لايتـجاوز تلخيص خطة الدكـتور غنيمى فى دراسـته ومـجرد ذكر أسـماء الذين كـتبـوا عن الموضوع بعده[٩٣].

* * *

وبعد . . . .

فهذه وقـفات سريعة أمام بـعض المظاهر لريادة الدكتور محمـد غنيمى هلال للدراسات الأدبيـة المقارنة فى العالم العربى، ولو وقـفنا أمام كل هذه المظاهر لطال بنا الوقوف، ولكنى أعـتقد أن ماقـدم فى هذه الدراسة كاف لتـأصيل هذه الريادة، وأرجو أن تكون هذه الدراسة كلمة عرفان من واحد من الكثيرين الذين أفادوا من هذا الرائد، واحـــد من الذيـن يدينون له بجـــزء أسـاسـى من تكوينهـم الفكرى والذوقى.

الهوامش :

١ ـ صدرت هذه الطبعة عن مطبعة مخيمر بالقاهرة دون تحديد تاريخ الطبع عليها، ولكن المؤلف فى الطبعة الثالثة للكتاب التى صدرت عن مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٦٢ أعاد نشر مقدمتى الطبعتين الأولى والثانية، وقد وضع تاريخ مقدمة الطبعة الأولى ١٩٥٣ على الرغم من أنها غير مؤرخة فى الطبعة الأولى ذاتها.

٢ ـ نشر مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٤٨ .

٣ ـ صدرت طبعته الأولى عن دار المعارف عام ١٩٤٨ .

٤ ـ مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٥١ ـ ١٩٥٢ .

٥ ـ نشر الكتاب أولا على حلقات فى مجلة «الهلال» مابين عامى ١٩٠٢، ١٩٠٤ ثم صدرت طبعته الأولى عن مطبعة الهلال بمصر عام ١٩٠٤ دون أن يذكر فيها اسم المؤلف، وصدرت الطبعة الثانية عن مطبعة الهلال أيضا عام ١٩١٢ وفيها ذكر اسم المؤلف صريحا.

٦ ـ مطبعة العصر الجديد ـ حلب ـ عام ١٩٣٥ .

٧ ـ مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٥١ .

٨ ـ نشر الكاتب بحثا مطولا فى مجلة «الرسالة» على أربع حلقات فى الأعداد من ١٥٣ إلى ١٥٦ الصادرة فى ٨، ١٥، ٢٢، ٢٩ يونية ١٩٣٦ . ويحمل البحث عنوانا غريبا لافتا للنظر هو : «ضوء جديد على ناحية من الأدب العربى. اشتغال العرب بالأدب المقارن، أو مايدعوه الفرنجة Littérature Comparée فى كتاب تلخيص كتاب أرسطو فى الشعر لفيلسوف العرب أبى الوليد بن رشد» ولعل خليل هنداوى هو أول من استخدم مصطلح «الأدب المقارن» فى العربية، ووضعه فى مقابل أصله الفرنسى، على أن الاستخدام المبكر للمصطلح هو أهم مافى البحث من الزاوية التى تهمنا، بل لعله أهم من البحث ذاته.

٩ ـ نشر الكاتب سبعا وأربعين مقالة فى مجلة الرسالة فى الفترة مابين ١٤ يناير ١٩٣٥ و٢٨ يونية ١٩٣٧ . وتدور هذه المقالات حول القضايا والموضوعات التى تناولها الأدبان العربى والإنجليزى ولكن الكاتب لم يهتم بالمقارنة بين هذه الموضوعات والظواهر بين الأدبين، فضلا عن أن يهتم ببيان الصلة التاريخية وعملية التأثير والتأثر بينهما. وقد أضاف المؤلف ابتداء من المقالة التاسعة المنشورة فى ٢١ سبتمبر ١٩٣٦ إلى العنوان الأساسى لكل مقالة عنوانا جانبيا هو «فى الأدب المقارن».

١٠ ـ لمزيد من التفصيلات عن هذه المحاولات راجع : د. حسام الخطيب : آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا . دار الفكر المعاصر. بيروت، دار الفكر.سوريا ١٩٩٢ ـ ص ١١٥ ـ ١٨٤، د. عطية عامر: دراسات فى الأدب المقارن. مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٩ ص٦٣ ـ ٨٤، د. رجاء عبدالمنعم جبر: تاريخ الأدب المقارن. المبادلات الأدبية بين الأمم .

مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٨٩ ص ٣٢ ـ ٤٨، من مكتبة الأدب المقارن. كتاب الأدب المقارن في العالم العربي، إصدار الجمعية المصرية للأدب المقارن. الكتاب السنوي الأول عام ١٩٩١ ص ١٥ ـ ١٩، د. علي عشري زايد. الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي. مكتبة النصر ـ القاهرة ١٤١٤هـ ١٩٩٤م. ص ٥ ـ ٤٥.

١١ ـ صدرت الطبعة الأولى من الكتاب عن مطبعة مخيمر في ٢٢٠ صفحة من القطع المتوسط بالإضافة إلى المقدمة التي رقمها المؤلف بالحروف، أما الطبعة الثالثة فقد صدرت عن مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٦٢ في ٤٧٠ صفحة من القطع الكبير، بالإضافة إلى المقدمة التي رقمت أيضا بالحروف.

١٢ ـ صدرت الطبعة الثانية عن دار نهضة مصر ـ بدون تاريخ ـ في ٣١٠ صفحات من القطع الكبير، على حين لم تتجاوز صفحات الطبعة الأولى الصادرة عن مكتبة الأنجلو المصرية ـ بدون تاريخ أيضا ـ ٢٦٤ صفحة من القطع المتوسط، بالإضافة إلى المقدمة التي رقمها المؤلف بالحروف.

١٣ ـ حمل الكتاب في طبعتيه الأولى ـ التي صدرت عام ١٩٥٨ ـ والثانية ـ التي صدرت عام ١٩٦٢ ـ عنوان «المدخل إلى النقد الأدبي الحديث».

١٤ ـ راجع : الأدب المقارن . ط٣. ص١٧ ـ ١٨.

١٥ ـ السابق . ص١٠٦.

١٦ ـ السابق . ص١٠٥ ـ ١٠٦.

١٧ ـ السابق . ص٨١.

١٨ ـ انظر : السابق. ص٨٩.

١٩ ـ استغرق الموضوع ١٥٢ صفحة من صفحات الكتاب ـ من ص ١٣٦ إلى ص ٢٨٧ ـ علما بأن صفحات الكتاب كله حوالي ٤٧٠ صفحة.

٢٠ ـ قارن مثلا «تعريف الأدب المقارن» من كتاب «دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر» طبعة معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية ١٩٦١ ـ ١٩٦٢، ص ١٥ ـ ٢٥ بكتاب «الأدب المقارن» الطبعة الثالثة ص٩ ـ ١٩، وكذلك «عالمية الأدب وأصول التجديد وعوامله» ص ٢٦ ـ ٣١ من الكتاب الأول بعالمية الأدب وعواملها ص ١٠٤ ـ ١١٠ من الكتاب الثاني. وقارن «مجالات البحث في الأدب المقارن» من كتاب «المواقف الأدبية» طبعة معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية عام ١٩٦٣ ص٦ ـ ١٥بالفصل الرابع من الباب الأول في كتاب «الأدب المقارن» الذي يحمل عنوان «ميدان البحث في الأدب المقارن» ص٩٢ ـ ١٠٢ وأخيرا قارن: أنواع النماذج الإنسانية في الأدب والمنهج المقارن في دراستها » ص٦٥ ـ ٩٠ من كتاب «النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة» طبعة دار نهضة مصر ـ بدون تاريخ ـ بمبحث «النماذج البشرية» في كتاب «الأدب المقارن» ص ٣٠٣ ـ ٣٢٨.

٢١ ـ انظر الكتاب . ص٤٧ ـ ٦٩.

٢٢ ـ السابق . ص٧٠ ـ ٩٢.

٢٣ ـ انظر : النماذج الإنسانية . ص٢٢ـ ٦٤.

٢٤ ـ طبع دار نهضة مصر ـ بدون تاريخ ـ صفحات ٥، ٤١، ٨١، ١٢٨، ١٤٧ على الترتيب.

٢٥ ـ طبع دار نهضة مصر ـ بدون تاريخ ـ ص ٥٧ ـ ١٠٩.

٢٦ ـ طبع دار نهضة مصر ـ بدون تاريخ ـ صفحتى ٥، ١٠٠ على الترتيب.

٢٧ ـ فى الحقيقة تسبق بداية الاهتمام العام للدكتور هلال بالجانب التطبيقى صدور كتاب «الأدب المقارن» بفترة طويلة، حيث ترتد هذه البداية إلى الرسالتين اللتين تقدم بهما المؤلف إلى جامعة السوربون بباريس وحصل بهما على دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن، وهما مكتوبتان باللغة الفرنسية، وأولاهما بعنوان:

L' Influence de la Prose Arab sur la Prose Persene aux VI^e siecles V^e et de L'Hégire (XI^e et XII^e siécles aprés J.c).

«تأثير النثر العربى على النثر الفارسى خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين (الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين).» أمّا الرسالة الثانية فتحمل عنوان:

(Le Théme d'Hypatie dans la Littérature Française et Anglaise de XIII^e siécle au XX^e sie`cle).

«موضوع هيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين»؛ فهاتان الدراستان من صميم الدراسات التطبيقية ولكن فى الحقيقة لم يكن لهما أثر يذكر فى مسار الدراسات الأدبية المقارنة، لأنهما مكتوبتان بالفرنسية ولم تترجما إلى العربية حتى الآن، فضلا عن أنهما لم ينشرا نشرا عاما حتى بالفرنسية وإنما صورت منهما عدة صور من الأصل المكتوب على الآلة الكاتبة، ولذلك لايكاد القراء والباحثون العرب يعرفون عنهما شيئا باستثناء ما اقتبسه المؤلف منهما من مسائل وأفكار فى مؤلفاته الأخرى.

(راجع بحثى الأستاذين الدكتورين رجاء جبر وأحمد درويش عن الرسالتين فى هذا الكتاب).

٢٨ ـ الأدب المقارن . ط٣ ص١٦، ٣٥٥ ـ ٣٦٥.

٢٩ ـ السابق . ص١٥٢ ـ ١٥٧.

٣٠ ـ السابق . ص١٧٣ ـ ١٧٥.

٣١ ـ السابق . ص١٨٣ ـ ١٩٥ .

٣٢ ـ السابق . ص١٩٥ ـ ٢٠١ .

٣٣ ـ السابق . ص٢٠٣ ـ ٢١٢ .

٣٤ ـ السابق . ص ٢١٣ ـ ٢١٦ .

٣٥ ـ السابق . ص ٢٢١ـ ٢٢٢ .

٣٦ ـ السابق. ص ٢٢٣ ـ ٢٢٨ .

٣٧ ـ السابق. ص ٢٦٦ ـ ٢٧٠ .

٣٨ ـ السابق . ص٢٧٠ ـ ٢٨٢ .

٣٩ ـ السابق. ص ٢٩٤ ـ ٢٩٦ .

٤٠ ـ السابق. ص ٣٠٣ ـ ٣٠٤ .

٤١ ـ السابق. ص ٣٠٤ ـ ٣٠٦ .

٤٢ ـ السابق. ص ٣٠٦ ـ ٣٠٨ .

٤٣ ـ السابق . ص ٣١٢ ـ ٣١٣ .

٤٤ ـ لسابق. ص ٣١٣ ـ ٣١٦ .

٤٥ ـ السابق. ص ٣١٨ ـ ٣١٩ .

٤٦ ـ السابق. ص٣٦٦ ـ ٣٧٣ .

٤٧ ـ انظر السابق. صفحات : ١٤، ٩٦، ١٠١، ١٠١، ١٤١، ١٧٩، ٢٤٦، ٢٤٦، ٤١٠، ٤١١، ٤١٣ على الترتيب.

٤٨ ـ الأدب المقارن . الطبعة الأولى . ص٧.

٤٩ ـ انظر : ليلى والمجنون. ترجمة د. محمد غنيمى هلال. دار نهضة مصر، الطبعة الثانية ـ بدون تاريخ ـ وتحتوى هذه الطبعة على مقدمتى الطبعتين الأولى والثانية ص٣ ـ١٩ .

٥٠ ـ ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى. ص ٢٤ ـ ٢٥ .

٥١ ـ الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية. ص ٤٨ ـ ٤٩ .

٥٢ ـ بحث الدكتور محمد السعيد جمال الدين، وهو أحد الخبراء فى مجال الفارسية لغة وأدبا وفكرا وحضارة، وهو فى الوقت نفسه أحد تلاميذ الدكتور محمد غنيمى هلال فى كلية الآداب جامعة عين شمس.

٥٣ ـ راجع «الأدب المقارن» الطبعة الثالثة، صفحات ٢١٣ ـ ٢١٦، ٢٢٣ ـ ٢٢٨. و«النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة» ص٢٢ ـ ٦٤.

٥٤ ـ راجع «الأدب المقارن» ط٣ ص ١٨٣ـ ١٩٥، و«دور الأدب المقارن» ص ٧٠ـ٩٢.

٥٥ ـ راجع دراسة الدكتور رجاء جبر عن الموضوع فى هذا الكتاب.

٥٦ ـ الأدب المقارن . ط٣ ص٣٥٥ ـ ٣٦٥.

٥٧ ـ النماذج الإنسانية ـ ص ٨٤ ـ ٨٦.

٥٨ ـ فى النقد المسرحى . ص ٩ ـ ١٩.

٥٩ ـ دراسات أدبية مقارنة . ص٨٣ ـ ١٠٣ طبعة دار نهضة مصر، بدون تاريخ.

٦٠ ـ الأدب المقارن ط٣ ص ١٥٢ ـ ١٥٧.

٦١ ـ الأدب المقارن. ط٣ ص٢٧٠ ـ ٢٨٢.

٦٢ ـ الأدب المقارن. الطبعة الأولى . ص١٣٢ ـ ١٣٣.

٦٣ ـ راجع هامش ٢٧.

٦٤ ـ د. إبراهيم عبدالرحمن: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق. مكتبة الشباب، القاهرة، بدون تاريخ . ص٨٧.

٦٥ ـ طبعة مكتبة الشباب . القاهرة (بدون تاريخ).

٦٦ ـ طبعة مكتبة الشباب . القاهرة ١٩٨٨.

٦٧ ـ نشر وزارة الثقافة والإعلام العراقية. ١٩٨٤، ص ١٣٨ ـ ١٦٥.

٦٨ ـ طبعة دار المعارف. القاهرة ١٩٨٠.

٦٩ ـ د. صلاح فضل : تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى . ص٦.

٧٠ ـ د. الطاهر أحمد مكى: فى الأدب المقارن، دراسات نظرية وتطبيقية، دارالمعارف. مصر ١٩٨٨، ص١٨١ـ ٢٠٩.

٧١ ـ د. أحمد درويش: الأدب المقارن، النظرية والتطبيق. دار الثقافة العربية. القاهرة ١٩٩٢، ص١٤٥ ـ ١٤٩.

٧٢ ـ د. سعيد علوش : إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية فى الوطن العربى. دراسة مقارنة، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٨٦ ص١٨١ ـ ١٩٢.

٧٣ ـ نشر مكتبة الشباب ـ القاهرة، ١٩٧٢.

٧٤ ـ نشر المركز العربى للبحث والنشر. القاهرة ١٩٨٥.

٧٥ ـ انظر: د. عبدالحكيم حسان: أنطونيو وكليوباترا. ص٧٣ ومابعدها.

٧٦ ـ انظر : د. محمد غنيمى هلال: دراسات أدبية مقارنة . ص٨٣ ومابعدها.

٧٧ ـ طبع دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية بدون تاريخ.

٧٨ ـ انظر : د. طه ندا: الأدب المقارن. ص١٧٣ ـ ٢٠٣.

٧٩ ـ السابق. ص ٢٥٥ ـ ٢٥٦.

٨٠ ـ الطبعة الثانية . دار النهضة العربية. بيروت ١٩٨٠.

٨١ ـ د. بديع محمد جمعة: دراسات فى الأدب المقارن. ص ٢٢٣ ـ ٢٨٧.

٨٢ ـ صدرت عن مكتبة الأنجلو المصرية بدون تاريخ، ولكن المقدمة مؤرخة فى يناير ١٩٥١، وهو مايمكن أن نعتبره تاريخا للطبعة.

٨٣ ـ د. طه ندا : الأدب المقارن. ص١٤٦ ـ ١٥٩.

٨٤ ـ د. غنيمى هلال: الأدب المقارن. ط٣ . ص ١٩٣ ـ ١٩٤.

٨٥ ـ د. غنيمى هلال: دور الأدب المقارن. ص ٧٩ ـ ٨٠، ٨٧، ٨٨.

٨٦ ـ د. بديع محمد جمعة: دراسات فى الأدب المقارن. ص ١٦٧ـ ٢١٩.

٨٧ ـ د. أحمد درويش: الأدب المقارن، النظرية والتطبيق. ص ٢٩ ـ ٨٠.

٨٨ ـ د. طه ندا: الأدب المقارن. ص١٦٠ ـ ١٧٣.

٨٩ ـ د. محمد غنيمى هلال: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية. ص ١١٤.

٩٠ ـ د. بديع محمد جمعة: دراسات فى الأدب المقارن، ص ٢٨٩ ـ ٣٥٤.

٩١ ـ د. محمد السعيد جمال الدين: الأدب المقارن. دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى . دار ثابت. القاهرة ١٤١٠ هـ ـ ١٩٨٩م . ص٢٠٩ ـ ٢٨٤.

٩٢ ـ د. إبراهيم عبدالرحمن: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق. ص٢٤٥ ـ٢٩٨.

٩٣ ـ د. داود سلوم: الأدب العربى فى تراث العالم . نشر وزارة الثقافة والإعلام العراقية ـ ١٩٨٧، ص ٩٠ ـ ٩٢.

محمد غنيمي هلال: العالم والإنسان
صورة من قريب

بقلم: فاروق شوشة

فى الثامن عشر من شهر مارس سنة ألف و تسعمائة وست عشرة ولد محمد غنيمى هلال فـى قرية سلامنت إحـدى قرى مركـز بلبيس فى مـحافظة الشرقـية واستقبلته أسرته ـ التى ـ كان عائلها مزارعـا وحافظا للقرآن الكريم ومقيما للشعائر الدينية علـى خير وجـه ـ استقبالا غيـر عادى فهـو أول ولد يولد لها بعـد بنتين تكبـرانه، ونذره أبوه للتعليم الدينى فى الأزهـر الشريف وطريقـه كتّاب الـقرية، فمـعهد الزقـازيق الدينى، حيث بدأت علامـات تفوق الصبـى الريفى وقدراته فى التحـصيل تتضح وتتجلى وتصبح حديث أسرته وحـديث الناس من أهل القرية، وكان أبوه تقـيا يدعـو له مع صلواته فى فجـر كل يوم جديد: «اللهـم اجعل فى لسانك سـكّرة وفى عقلك جوهـرة» ولا يكتفى الفتى بـتعليمـه الدينى فى الأزهر الشريف لكنه ـ وهو المتطلع للتـفوق على أقرانه ورفاقه فى المعـهد الدينى ـ يشغل نفسه كل مساء بالتـوجه إلى جامعة الثقافة الحرة فى الزقازيق لتـعلم اللغة الفرنسية ولـم يكد يتم دراسته الثانوية الأزهرية حتى كان محصوله فى اللغة الفرنسية وقراءاته فى آدابها مماثلا لطالب البكالوريا ـ الذى ينهى مرحـلة الدراسة الثانوية فى مدارس وزارة المعارف ــ فى ذلك الوقت، ويفصح الفتى عن تفـوقه وتميزه من خلال تجربة أولى فى ميدان الترجمة تمثلت فى ترجمته لقصة بعنوان «أميرة البحر الصغيرة».

لكن الاهتمام بالفرنسية والأدب الفرنسى ـ فى هذه السن المبكرة ـ لم تشغله عن الاهتمام بتعميق علاقته مع التـراث العربى قراءة واستذكارا وتأملا ووقوفا على أمهات كتب هذا التراث وعيون مختاراته وكنوز ذخائره، وأصبح واضحا لمن حوله أن صاحبنا يستعد لمرحلة الدراسة العليـا فى القاهرة عندما يلتحق بدار العلوم متكئا إلى أساسين راسخين فى العلم والمعرفة، وعيـه بالتراث العربى ولغته الفرنسية التى ينميهـا بالاطلاع، ونهم القراءة المنظمة ومحاولات التـرجمة المستمرة من الفـرنسية إلى العربية.

لكن هذه الصفحات الأولى من سيرة محمد غنيمى هلال لا تطوى قبل الإشارة الواضحة إلى الدور الذى قامت به أسرته اهتماما ورعاية وتوفيرا للجو الملائم له للدراسة والتعلم والقراءة بالرغم من ضيق ذات اليد. ولم تكن وسائل المواصلات - فى ذلك الحين - ميسورة أو متاحة بين القرية ومدينة الزقازيق حيث يتعلم، لكن هذا لم يحل بين الأسرة وحمل المؤن إلى الابن الذى تركزت فيه أحلامها وطموحاتها وإيثارها بواسطة الدواب، ولم يخيب الفتى ظن أهله ولا أملهم فيه كان أول دفعته دائما، وكانت قدرته الفذة فى الحفظ والاستذكار تستلفت النظر وتبعث على الدهشة، وهى القدرة التى ستظل ملازمة له حتى ختام رحلة الحياة، بكل تجلياتها المتمثلة فى وفرة التحصيل والإلمام الواسع بالمصادر والمراجع والتفاصيل وسهولة الاسترجاع والعودة إلى الينابيع كلما تطلب الأمر ذلك .

وفى دار العلوم ينفتح وجدان الفتى ومداركه على مجتمع القاهرة الثقافى والأدبى، ويصبح قريبا من الدوريات والمطبوعات المتمثلة فى عدد من المجلات الأدبية كان يحرص على متابعتها واقتنائها وهو ما يزال فى قريته ومدارج نشأته - شأنه شأن كثير من الذين كانوا يهرعون الى محطة السكة الحديدية فى انتظار القطار الذى يحمل الصحف والمجلات ليتخاطفوا الأعداد القليلة من «الرسالة» و«الرواية» و«الثقافة» و«السياسة الأسبوعية» وغيرها من المطبوعات. ثم هو يجرب حظه فى الكتابة - فى حياء وتواضع - على صفحات بعض هذه المجلات، وينجح فى تسجيل اسم محمد غنيمى هلال على صدر بعض صفحاتها فى خواتيم ثلاثينيات هذا القرن ومطالع أربعينياته، وحين ينهى دراسته العليا ويتخرج فى دار العلوم سنة ١٩٤١ ويكون ترتيبه الأول على دفعته - بفارق هائل فى مجموع الدرجات بينه وبين من يليه فى الترتيب - يصبح الطريق أمامه ممهدا للبعثة التعليمية التى لم تتحقق إلا فى عام ١٩٤٦ بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وخلال السنوات الأربع التى تفصل بين التخرج والبعثة، كان صاحبنا يعمل مدرسا فى مدرسة قوص بمحافظة قنا لمدة سنتين، ومدرسًا فى مصر الجديدة لمدة سنتين أخريين. وهيأت له هذه السنوات الأربع مزيدا من الاستعداد والتحصيل والتأهل لما هو مقبل عليه عندما يقدر له أن يكون أول مبعوث مصرى لدراسة الدكتوراه فى الأدب المقارن بجامعة السوربون، ويفصح تفوقه الدراسى عن تجاوزه للدكتوراه العادية إلى

دكتوراه الدولة التى تتطلب من صاحبها دراسات عليا متخصصة فى مجالات شتى من المعرفـة، ودبلومات عدة فى فـروع من الدراسات الجامـعية لابد من الحـصول عليها قبـل التأهل لحمل اللقب المرموق الذى كلفه ست سنوات متـصلة من الجهد الجاد الدءوب والسـهر المضنى والتـفرغ التـام للدراسة الأكـاديمية لدرجـة الرهبنة والتقشف وهو الأمر الذى كان يأخذه عليه وينقده بسببه بعض زملاءه البعثة ورفاق الدراسة حين يرونه يغمض عيـنيه ويصم أذنيه عن كل ما تمتلئ به باريس من فنون وحضارة وحياة متجددة ممتلئة صاخبة، وكأنما كان صاحبنا لا يجد غايته ومبتغاه فى غير الكتـاب والمكتبة عكوفا واحـتشادا وتفرغا، أمـا المسرح والمتحف ودار الأوبرا والعروض المـوسيقـية والفنيـة ومملكة الشـباب فى الحى اللاتينى وأقـبيـة البيـجال ومنهارتر،فأمور لا تليق براهب العلم الذى نذر وقته للدراسة الأكاديمية من غير أن يعنى - فى أية مرحلة من العمر - بتعميق خبراته الحيـاتية وامتلاء جوانب شخصيته الاجتماعيـة وإثراء حاسته الأدبية والنقدية بالخبرة الـفنية المتكاملة التى هى حصيلة رؤية فنية واسعة وإنضاج قدرته على التذوق والاتساع لمعنى الجمال فى شتى صوره وتجلياته.

ويعود محمد غنيمى هلال إلى الوطن قرب خـتام عام ١٩٥٢ ومعه دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن، ولغـة جديدة أجاد تـعلمها وأتقنهـا بالإضافة إلى لغـته الفرنسية هى اللغـة الفارسية ومعرفة لا بأس بها باللغة الإنجلـيزية ،ومشروع ثقافى وأكاديمى سيـبدأ فى إنجازه وتحقيـقه منذ اليوم الأول لبدء العـام الدراسى ونهوضه بمسئـوليته الجديدة فى كليـة دار العلوم التى عاد إليهـا وهى إحدى كليات جامـعة القاهرة، مـدرسا للمقـالة والتحريـر ومعه أيضـا زوجة فرنسـية من ريف الجنوب الفرنسية، تزوجها وهو فى فرنسـا حاصلة على ليسانس الآداب، كانت من عوامل توفيقـه فى دراسته، مكررة الدور الذى قـامت به «سوزان» فى حياة عـميد الأدب العربى الدكتور طه حسين، ويقيم الدكتور مـحمد غنيمى هلال مع زوجه الفرنسية فى حدائق القـبة لمدة عـام ثم ينتقل إلى الإقـامة فى منيل الروضـة، ولا يكاد يمر عامان حتى ينتهى الزواج وتعود الفرنسيـة إلى فرنسا، ثم تبدأ فى مراسلته فلا يقرأ رسائلها خشية أن يضعف وتعاوده مشاعره التى ربطت بينهما فى فرنسا، ولا يمضى إلا وقت قصـير وسرعان مـا يتزوج من زوجته المصـرية التى ستصـبح أما لولديه

أسامة ونجوى والتى ستشاركه رحلة حياته بحلوها ومرها حتى لحظة الفراق فى السابع والعشرين من يوليو سنة ألف وتسعمائة وثمان وستين، ويرحل الدكتور محمد غنيمى هلال وهو فى بداية عمر التألق والنضج والاكتمال عن اثنين وخمسين عاما قضى سنواته الأخيرة منها يصارع ضراوة الأحقاد وفساد الذمم وإنعدام الإنصاف والإحساس بالاغتراب والتوحد، ويجنى حصاد انعدام الخبرة الاجتماعية، والشك القاتل في الناس وانعدام الثقة فيمن حوله من البشر.

وتبدأ تراجيديا المعاناة ـ التى أفضت إلى المرض العضال فالموت ـ باللحظة التى يتقدم فيها مع غيره لوظيفة أستاذ كرسى النقد الأدبى والأدب المقارن فى كلية دار العلوم، وكان يرى أنه المستحق لها بحكم الدراسة والتكوين والتأهيل والتخصص، فالأدب المقارن دعامته المعرفة الواسعة باللغات وآدابها، ودكتوراه الدولة التى أتى بها من السوربون تؤهله لهذا المكان وهذه المكانة، لكن صدمة عدم اختياره ترده إلى المشاعر العنيفة المستوفزة وردود الفعل الضارية مع نفسه: تعذيبا ومعاناة، ثم تجربة اللحظة التى يتقدم فيها لجائزة الدولة التشجيعية فى الدراسات النقدية ، وكان كتابه الضخم«المدخل إلى النقد الأدبى الحديث» ودراسته عن الرومانتيكيةوعن الحياة العاطفية وليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى وغيرها من الدراسات تؤهله عن جدارة لنيل الجائزة، لكن غيره يتقدمه فى الحصول على الجائزة التى كان عميد الأدب العربى على رأس تحكيمها من الأساتذة وكبار القوم من أصحاب الحيثية الأكاديمية، وقيل وقتها ـ إن البعض ـ من ذى الحظوة لديه ـ قد أوغروا صدره على هذا الدرعمى الجامح الذى يتقدم إلى الساحة مدرعا بعلمه الغزير وثقافته الواسعة ومواقفه الجادة وانعدام خبرته الاجتماعية فى مجال العلاقات والحسابات وافتقاده للقدرة على المجاملة وتغليف الرأى الصارم بما يتطلبه المقام من مقدمات والتفاف ومناورة وتغطية لسم الأحكام بمعسول القول.

ويصب صاحبنا جام غضبه على الجميع، غير مبال بما لبعضهم من مكانة أو قدرة على التأثير، التأثير فى الموقع والرزق .وعندما وجد نفسه محاصرا، لم يتردد فى أن يكتب عن «شجرة الزقوم» مستدعيا ثقافته القرآنية فى واحدة من أكثر المقالات الأدبية امتلاء بالغضب والهجاء الاجتماعى اللاذع والتنكيل بالخصوم. كان

واضحا ـ لكل من يقرأ كلماته المشتعلة ـ أن أعـماقه تنزف، وأن كبده وقد أصيبت فى الصميم، وأن خصومه قد نجحوا فى توجيه سهامهم إلى مقتل.

يقـول فى المقالة الـتى نشرت فى مـجلة «الكاتب» ثم أعـيـد نشرها ضـمن موضوعات كتابه الذى نشر بعد رحـيله: «قضايا معاصرة فى الأدب والنقد» وجعل عنوانها «شجرة الزقوم».

«قد ضربها الله مـثلا لسوء الاختيار وضلال الفـهم، وضياع الرشد، وعناد الغرور، ثم هى بعد ذلك تجـسيم موح للتقليد الذليل، وعمى البـصيرة، لدى كل من اتخذ إلهه هواه، وأضله الله على علم، وختم على سمعه وقلبه، وجعل على بصره غشاوة. هذا أمرها فى القرآن الكريم.

ونتوجه نحن بها إلى القراء مثلا لمن يضلون فى فهم المحاكاة فى مجال الفكر والثقافة، وطبيعة التجديد الأدبى، وطرق الإفادة من الثقافات الأجنبية على سواء، وإن هذه الإفادة ليست تقليد القرود، أو ترديد الببغاوات، فـالثقافة بجميع فروعها فى استعانتها بمصادرها العالمية تعاون وجهد، لا هيمنة فيها بجاه أو مزعم.

وعندنا أن الذين يجـرؤون على تبنى هذه المزاعم فى أية صورة مـن صورها يزرعون فى مجتمعنا العربى الحبيب شجرة الزقوم، ليحيلوه جحيما على العاملين، ويتنكبـوا به صنوف الوعى السليم ليصلوا إلى أغـراضهم ـ عن سوء نـية ـ بسلوك سبيل لا تستقيم، ونقرر ابتداءً بديهية من البديهيات لا نظن عاقلا ينازعنا فيها، حتى لو كان من أصحاب شجرة الزقوم».

ويسخـر الدكتور محـمد غنيمى هلال من الذين لم يـنصفوه فى موقـفه من أجل الحصول على شهادة الدولة فى الدراسات النقـدية بحجة أنه لا يعرف اليونانية ولا خبرة له بمجال الدراسات الكلاسيكية التى تخصص فيها منافسه، والذى حكم له بالجائزة، وتنطق سخـريته اللاذعة بقدرة عاليـة على إبداع هذا اللون من الكتابة الأدبية السوداء حـين يقول: « أو تستطيع أن تتهجى اليونانيـة؟ فأنت إذن قد بلغت قمة الكمال، ولا علـيك بعد ذلك أن تجهل من أمور الثقافـة والدراسة كل ما قيل وكل ما يقال، ودع عنك أمر اللغة القوميـة وما يمكن أن ينشد لها من مثال وليردد

صدى ذلك كل شخصية من أتباع هذا الكهنوت فى أخطر مظاهره، حتى لو كانت هى لا تستطيع تهجى اليونانية».

حتى نصل إلى قوله فى ختام مقالته: « فإذا أتى بين ظهرانينا من يحد الثقافة بحدود اليونانية ومعرفتها ومن يزعم أن اليونانى الذى لا يقرأ هو وحده الذى يجب أن يقرأ، ومن يصرح بأن فلانا يعرف اليونانية فـهو إذن حجة، فى ماذا؟ فيما يريد هو. فلا قيمة لمحاجتك، ما دمت لم تعرف اليونانية، كما لا يصح أن تتحدث عن اليونانية ولا عن ثـقافتها، ولا أن تحـاول الانتفاع بها ما دمت لم تطـلع عليها فى لغتها الأصلية. أو لم يتحـدث هو أو سواه عن الإنجليزية أو الألمانية، فى حين لم يطلع عليها بنفســه أو يستقيم فى منطق العقل ألا يعرف الإنســان شيئا إلا إذا اطلع عليه بنفسه فى لـغته الأصيلة ؟ أو علينا إذا درسنا تاريخ الفلسفة ـ وبعـضها شرقى وبعضها غربى ـ أن نتعلم لغات هيـجل وإيراسم وكيركجارد وإيسن ومن إليهم من الأوروبيين، ثم لغات كونفـوشيوس وزرادشت وبوذا ومن إليهم من الشـرقيين. . وإلا لم تكن لمعارفنا قيمة؟ أو يعرف كل المسيحيين السريانية لغة عيسى، والمسلمون جميـعا اللغة العربية: لغـة محمد، أو كانوا يعرفـون الهيروغليفيـة حين دعوا إلى الفرعونية؟ ثم أين الدعوة الخلاقة فى الولوع بالهلينية والجموح نحوها هذا الجموح العقيم؟

وليظهرونا على دراسة جادة لأحدهم فى اليونانية وصـلاتها بالثقافة العالمية، وتأثيرها الحاد فى أدبنا ونقدنا القديم، ومدى ما يمكن أن نفيد منها الآن فى توجيه أدبنا، ثم مكانتهـا الآن فى الثقافة العالميـة وتوجيه النقد العـالمى . لم يخرجوا فى جميع ما كتـبوا عن إطلاقات عامة وأفكار مبتذلة وفـتات موائد دارسين غرباء عن العرب. وثقافتهم، ويتخذون منهـا ما اتخذه الكفار من النسىء يحلون بها فى عام ما يحرمونه فى عام آخر.

لا تحاول أن تبحث عن منطق فيما اختاروا لأنفسهم من مسلك أهون ما يقال فيه إنه خطر جسيم على القومية والوطنية، وحرب على كل منطق، وتمرد على كل منهج، وتنكر للغة القومية. فنزعتهم هذه شـيطانية كطلع شجرة الزقوم، فإذا كانوا يهـرعون فى آثار الأوروبيين فـقد بيـنا منزع الأوربيين ومنهـجـهم فى هلينيتـهم،

ولكنهم فى نظرنا يهرعون فى آثار الهدامين ممن لا منطق لهم سوى هدم المنطق، والعدوان على الثقافة والمثقفين.

هذه هى الشجرة الملعونة فى القرآن ، شجرة الكهنوت الثقافى، والتقليد الضال، يحاولون أن يزرعوها فى حقول الفكر ليصيروها جحيما وطعاما أثيماً».

ثم كانت اللحظة الثالثة فى سياق هذه التراجيديا التى أفضت إلى الداء العضال فالموت، حين خطر لصاحبنا ـ بعد فشله فى الفوز بكرسى النقد الأدبى والأدب المقارن فى دار العلوم ـ أن يتوجه إلى جامعة الأزهر، لنيل المنصب الشاغر هناك في قسم النقد الأدبى والبلاغة، ويمنونه الأمانى، ويزينون له الحصول على مبتغاه، حتى إذا ترك موقعه فى كليته، وبدأ عمله فى جامعة الأزهر، فوجئ بهم يختارون لرئاسة القسم الذى يعمل فيه شيخا أزهريا لا علاقة له بمجال التخصص كما يفهمه هو، وحين يشكو الأمر إلى رئيس الجامعة ـ العالم الجليل الراحل الشيخ «أحمد حسن الباقورى ـ ويبسط بين يديه أمر الشهادات التى حصل عليها من السوربون فى مجال تخصصه يفاجئه الشيخ الباقورى ـ وربما على سبيل التندر والمداعبة ـ بأن الشهادة التى يعتدون بها هى شهادة الميلاد، ولما كان الشيخ الذى اختارته الجامعة لرئاسة القسم أقدم منه فى الحصول على شهادة الميلاد، فقد استحق الفوز بالمكان، ورئاسة القسم. ويومها رأيت الدكتور محمد غنيمى هلال كما لم أره من قبل ثورة وغضبا واحتداداً وتأثرا. كانت فجيعته فى موقف فضيلة الشيخ الباقورى هائلة ، ولم يكن يظن أن الأمر يمكن أن يصل به ـ فى مجال المقارنة والمنافسة مع الأستاذ الأزهرى ـ إلى هذا المستوى من الحكم والتفضيل. وهيأه هذا الموقف الممتلئ بالسخط والإحباط للتفكير فى العمل بالسودان وترك مصر لمن فيها.

وكان قراره بالعمل فى فرع جامعة القاهرة بالخرطوم لمدة عامين ـ فى كلية الآداب ـ بمثابة بداية النهاية، فقد بدأت معاناته الحقيقية مع إصابته فى الكبد، ولم تفلح جهود الدكتور بول غليونجى ـ بكل خبرته الطبية ومؤهلاته العلمية الكبيرة ـ فى وقف العلة أو معالجة الداء الكامن والحالة المتفجرة، وعندما عاد صاحبنا من السودان فى ختام العام الدراسى لسنة ١٩٦٨ كانت نذر النهاية تقترب وكانت علة الجسد قد تفاعلت مع علة الروح التى سبقتها إليه، وتحالفتا عليه هداً لقواه

الجسد قد تفاعلت مع علة الروح التى سبقتها إليه، وتحالفتا عليه هدّاً لقواه واستنزافا لطاقته وإصابة له بتضخم الكبد فالفشل الكبدى فالاستسقاء فالموت.

ولم تكن معركته مع الموت معركته الوحيدة، بعد أن سبقتها معارك مع من رأى فيهم عقبة تحول بينه وبين مكانة يتطلع إليها ويرى أنه أهل لها قبل غيره، ومن بثوا سموم أحقادهم وضغائنهم عليه بسبب نجاحه المدوى وقدرته على الإنجاز فأقاموا فى وجهه العراقيل والسدود، وحرموه موقعه الجامعى ومكانته من الأستاذية وتحقيق طموحه المشروع.

ولقد أتيح لى أن أكون ضمن أول دفعة تتلمذت على يديه من طلاب دارالعلوم عندما بدأ عمله مدرسا فيها فى العام الجامعى ١٩٥٢/١٩٥٣.. كنا مجموعة من حملة الشهادة التوجيهية تلتحق بالكلية لأول مرة وكان هو يدرس لنا مادة «المقالة والتحرير» كان صوته خفيفا غير مبين، وكانت طريقته فى الشرح والإيضاح غير مقنعة، وأوشكنا ننصرف عنه من غير أن نبذل مجهودا فى اكتشاف ما لديه من مخزون معرفى أو زاد ثقافى، وكان هو يعمد إلى استثارتنا وتنبيه عقولنا بأسئلة متناثرة متقطعة، تبدو وكأنها لا رابط بينها ولا نظام، وشيئا فشيئا ألفنا طريقته ومنهجه وأسلوبه وإذا بنا نكتشف فيه بحرا من العلم والمعرفة الواسعة، وطاقة هائلة من طاقات التغيير والتنوير، وكان موضوع المحاضرات يغرى بالتنقل من موضوع إلى موضوع ومن مجال إلى مجال، كيف نكتب مقالة أدبية، وكيف نحتشد لها، وكيف نصوغ أفكارنا وكيف نطمئن إلى منهج الكتاب والنتائج المستخلصة وكيف يكون الأسلوب ، وما هو الأسلوب الجديد الذى يقوم مقام الدراسات البلاغية القديمة والعقيمة، وعلى يدى محمد غنيمى هلال بدأت معرفتنا الأولى بعلم جديد يسمى علم الأسلوب، ومجال جديد من مجالات الدراسة الأدبية يسمى الأدب المقارن، وبدأ اكتشافنا لحجم ما تتطلبه هذه الدراسة المقارنة من وعى وثقافة ومعرفة باللغات وقدرة على التذوق والتحليل.

كان الدرس الأول الذى قدمه لنا محمد غنيمى هلال يتمثل فى ضرورة الإحاطة بتراث الإنسانية فى علم النقد الأدبى «فلا جديد جدة منطلقة دون رجوع إلى القديم فى شتى مصادره، مع تمثل له ووقوف على حقيقته» ومن هنا كان

تقييـمه الفذ للنقد العـربى القديم فى ذاته وعلى أساس مصـادرة القديمة، ثم علي أساس مـنزلته من النقـد الحديث فى ضـوء نظرياته ومذاهبـه وأسسـها الفـلسفـية والفنية.

وكـان الدرس الثانى الذى قـدمـه محـمد غنيـمى هلال أن نظريات النقـد وقواعـده العامـة لا تخلق الفنان، ولكنها تتـيح لمواهبه وعـبقريتـه حرية وصـحة واستقـامة لا تتيسر بدونهـا، وللفنان أن يضيف إليها أو يتـجاوزها إذا أبدع طريفا وأضافـه إلى التراث القومى أو العـالمى. والناقد العـبقرى كـالأديب العبقـرى قد يضيف جـديدا بما يدعو إليه من دعـوة يوجه فيـها الأدب وجهة جـديدة. ويشرح الحاجة المـاسة إلى الاتجاه الجديد شـرحاً فنيا وعلميـا، يفيد فيـه بما اطلع عليه من التراث الأدبى وتراث النقـد معا، فـالأديب والناقد كلاهمـا صادر عن عبقـريته، وكلاهما فى منطقة تشبه تلك التى تحدث عنها«فرجيل» فى الكوميديا الإلهية لدانتى حين قال له: «لقـد وصلت إلى مكان لا تستطيع بنصائحى أن تتبين مـعالمه، وقد سريت بك إلى حدود على قواعـد الفن والصنعة، ومنذ الآن ليس لك من حصاد سوى حـاستك الفنية وما توحى بـه إليك من متعة، لأنك تجـاوزت حدود الطرق الوعرة. طرق الصنعة والتعلم»

وكان الدرس الثالث للدكـتور محمد غنيمى هلال يتمـثل فى العناية الفائقة والجد الدائب للتـعريف بالدراسـات الأدبية المقارنة، والإسـهام فـيها وتشـجيعـها وتوضـيح رسالتـها الخطيـرة الشأن فـيمـا يخص الوعى القـومى والوطنى والفنى والإنسانى فإلـى جانب مما يزودنا به الأدب المقارن من تغذية شـخصيتنا القـومية، وتنمية نواحى الأصاله فى استعدادنا ، وتوجيههـا توجيها رشيدا ، وقيادة حركات التجـديد فيها على مـنهج سديد مثمـر ، وإبراز مقومـات قوميتنا فى الحـاضر ، وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية فى التراث الأدبى العالمى ـ إلى جانب ذلك كله تظل للأدب المقارن رسـالة إنسانية أخـرى هى الكشف عن أصالة الروح القوميه فى صلتـها بالروح الإنسانية العامة فى ماضيهـا وحاضرها. ومن هنا كانت جهوده الدائبة ـ فى مجال الدراسـات المقارنة ـ حول موضوعات ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى ، وكلـيوباترا فى الآداب الفرنسية والإنجليـزية والعربية ،

وهيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى، ودون چوان فى الآداب الأوربية، وشهرزاد فى الآداب الأوربية والأدب العربى ،ويوسف وزليخا فى الأدب الفارسى، إلى آخر هذه النماذج من الدراسة المقارنة التى أفرد لبعضها كتبا مستقلة،هى بمثابة اللبنات الأولى التى يضعها أول باحث وناقد عربى فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة ،محاولا من خلالها الكشف عن ناحية هامة من نواحى النشاط العقلى للإنسان الحديث ،وكيف يعكس ذات نفسه فى مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ أو فى مرآة شخصيات أسطورية ـ بعد أن يسبغ عليهم من نفسه وينفخ فيهم من روحه ويقربهم بذلك إلى نفوسنا ،فهو فى الواقع يحييهم ولكنه يحيا بهم ـ ومن هنا لا يذكر له نضاله المتوهج العنيف ،باعتباره فارسا فى كتيبة النقاد التى آزرت قضايا الأدب للحياة وتبنت دعوة الالتزام متكئة إلى أساسيها الاشتراكى والوجودى معا،فى مواجهة الذين ارتفعت أصواتهم وهم يلوحون بمفاهيم الفن للفن والقول بانعدام العلاقة بين الأدب والمجتمع، وهو النضال الذى جعل منه ناقدا بارزا من نقاد المواقف ـ مع محمد مندور ولويس عوض وعلى الراعى وغيرهم ـ والذى دفعه إلى ترجمة كتاب :ما الأدب؟ لجان بول سارتر ومسرحية «رءوس الآخرين» لمارسيل إيميه ،والخوض فى غمار النقد التطبيقى لعديد من المسرحيات العالمية.

ولابد أن نضع فكره وتوجهاته فى إطارها الزمنى والتاريخى من حركة المجتمع وتطور الوعى بالفكر النقدى والمقارن، لقد كان فكره تعبيرا عن المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن وهى التى عرفت باسم المدرسة التاريخية التى تعنى بقضية التأثير والتأثر باعتبارها ركيزه المدرسة الأدبية المقارنة، ولم تكن قد ظهرت بعد المدرسة الأمريكية فى مجال هذه الدروس التى ترتكز على تحليل النص فى إطار جنسه الأدبى دون التفات إلى قضية التأثير والتأثر. وأن نضع هذا الجهد التنويرى لمحمد غنيمى هلال وسط ظلمات حالكة كانت تسيطر على مناخ الدراسة الأكاديمية فى دار العلوم عندما بدأ فيها مدرسا ـ باستثناء ومضات مشعة تمثلت فى عدد من الذين أتيح لهم التأهل فى جامعات الغرب ومراكز التنوير الأوربية فى مجالات الدراسة اللغوية والفلسفية الأدبية ولم يكن هو أعلاهم صوتا عندما يحاضر أو يتكلم ، لكنه كان أكثرهم نفاذا وأصالة عندما يكتب ويطرح فكره على

الورق. ولقد رأيت كبار نقاد عصره وأساتذة زمانه يحترمونه ويقدرونه ويجلونه، وفى مقدمتهم رجل الفكر والفلسفة الدكتور عبدالرحمن بدوى الذى قلما اهتم بتقدير باحث أو عالم، وشيخ النقاد الدكتور محمد مندور الذى كانت تربطه به علاقة وثيقة وحميمة، ويرى أنه دائما «مذاكر» أى قادر على استحضار مخزونه الثقافى والمعرفى، وربما كان فى هذا الحكم الذى كثيرا ما أفضى به تلميح إلى أن ذاكرة الدكتور هلال أكثر وضوحا من اجتهاده ومحفوظه أقوى من تمثله وذاتيته، وعندما رحل الدكتور هلال رثاه الدكتور لويس عوض بمقالة باكية جعل عنوانها «عندما نتلفت حولنا فلا نجدهم» ضمنها افتقاده لصوت نقدى جاد وجسور كان يمثل دعما للكتيبة النقدية التى ترسى وتؤصل لمفاهيم جديدة حول علاقة الأدب بالحياة والمجتمع والإنسان. أما الناقد الكبير الدكتور عبدالقادر القط فقد كان يرى فيه الصديق الوفى والناقد الجاد والموقف الموضوعى والرأى الواضح والبصر الصائب. أما تلاميذه ـ عن قرب بالمباشرة وعن بعد بالقراءة ـ فيرون فيه رمزا من رموز التنوير، كرّس حياته لرسالة كبرى ومشروع ضخم، وكانت حياته جهدا دائبا مخلصا لم يعرف غير العمل والعرق والدموع.

ومثل كل الفرسان والمحاربين، كانت طبيعته لاتعرف الانحناء للعاصفة أو الالتفاف والمداورة، لذا فقد كان سهلا أن ينكسر، وساعد على هذا الانكسار المأساوى إيمانه بقيم مثالية عاش من أجلها وناضل فى غير هوادة، ونجدة لاتعرف فى منطق العلاقات بين الناس غير اللونين الأبيض والأسود، فكان ـ فى تألقه وانكساره ـ تجسيدا حيا لاكتمال الفكر والسلوك، المثال والواقع، التراث والمعاصرة.

ويكفيه أنه عاش حياته ـ التى توقفت عند الثانية والخمسين ـ عازفا عن أى منصب خارج نطاق العمل الجامعى، فلم يسع إلى وظيفة يمكن أن تحقق له المزيد من النفوذ أو الشهرة وذيوع الصيت. ولقد عرض عليه منصب كبير فى وزارة الثقافة عندما كان الدكتور حاتم وزيرا لها، فاعتذر على الفور عن عدم قبوله، كما كان دائم النقد واللوم لرفاقه فى البعثة إلى فرنسا الذين تخلوا واحدا بعد الآخر عن مواقعهم فى الجامعة ليعملوا بالسياسة ويمارسوا المناصب العامة ذات النفوذ، وكان من هؤلاء الرفاق الدكاترة رفعت المحجوب ولبيب شقير وطعيمة الجرف وآخرون.

الجـامـعى ودخله المتـواضع من كـتـبه التى لـم تكن فى يوم من الأيام ـ بفـضل تخصـصها ومنهـجيتـها الصارمة ـ واسـعة الانتشـار. لكنه رحل وهو يمتلك هذا الرصيد الحىّ والمتجدد والباقى فى قلوب أصدقائه وتلاميذه وقرائه وعارفى فضله.

لقد رأوا فيه دوما واحدا من رهبان الفكر، العازفين عن الأضواء، المعتصمين بكبريائهم وتواضعـهم بعيدا عن مواطن الزيف والادعاء. ورحل تاركـا هذه المكتبة المتميزة فى مجال الدراسات الأدبـية المقارنة، وهى مكتبة رائدة بكل المقاييس، لابد من البدء بها لكل من يفكر أن يخـط حرفا واحدا فى مجال الأدب المقـارن، وكتبا ثلاثة ـ جمعت وطبعت بعد رحـيله ـ تضم آخر آثاره القلمية فى أدب المقالة. وهو لون من الكتابـة تفوق فيـه وأبدع، هى: «فى النقد التطبـيقى والمقارن»، و«قـضايا معاصرة فى الأدب والنقد»، و«دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده»، وسيبقى منه ـ بعد هذا كله وقـبله ـ وجه العالم والإنسان، يغـمرنا بسمته الأصـيل وخلقه النبيل ودوره التنويرى الجليل.

مشهد من خيوط الفجر
هلال والأدب الفارسى

بقلم: الدكتور محمد السعيد جمال الدين (*)

«لنعقد مجلسنا على مشهد من خيوط الفجر،

ونسوق فى مجمع الخلان نبذة من طرائف اللطفاء»

عبدالرحمن الجامى - ترجمة محمد غنيمى هلال

بعد أن نشر أستاذنا الدكتور محمد غنيمى هلال - رحمه الله تعالى - الطبعة الأولى من كتابه «الأدب المقارن» شعر بحاجة ماسّة إلى أن يشفع النظرية التى عرضها مجملة فى كتابه بدراسة تطبيقية تبين للناس أن ذلك المنهج العلمى الصارم الذى دعا إليه فى كتابه قابل للتطبيق من كل الوجوه. وأن دعوته إلى العناية بالدراسات المقارنة والإسهام فيها وتشجيعها ليست مجرد دعوة مثالية يصيبها العوار ويخترمها النقص والقصور إن هى وضعت موضع التطبيق، لوعورة مسلكها وصعوبة مدخلها ومخرجها، فعزم حينذاك على أن ينهض بنفسه بهذه المهمة.

كان عليه أن يختار موضوعًا صالحا للتطبيق، يتناسب مع جلال الدعوة التى دعا إليها ، ويتكافأ مع ميوله واهتماماته الخاصة. وكان الأقرب بداهة أن يختار موضوعًا يعرض من خلاله لقضية التأثير والتأثر بين أدبنا العربى وأحد الآداب الأوروبية بحكم علاقته الوثيقة بتلك الآداب ومعايشته لأهلها وسهولة الحصول على المادة العلمية اللازمة لدراستها، وفصل الأصيل عن الدخيل فى مكوناتها وكشف ظواهر تأثيرها فى العصر الحديث على أدبنا العربى؛ فهذا طريق قد طرقه كثيرون قبله من المقارنين الأوروبيين . لكنه ضرب صفحا عن ذلك كله وأراد أن يرتاد أرضا بكرًا لم يقيض لأحد قبله أن يخطو فيها هذه الخطى المطمئنة الواثقة الواعدة.

كان واضحًا بيّنًا لمن يقرأ كتابه «الأدب المقارن»، وبخاصة فى طبعته الثانية الموسعة، أن خيوطًا من النّور ظلت تتجمع الواحد تلو الآخر فى نفسه ووجدانه

(*) أستاذ اللغة الفارسية والأدب المقارن ورئيس قسم لغات الأمم الإسلامية.كلية الآداب. جامعة عين شمس.

صادرة من هناك، من جـهة الشرق ومن تلقـاء الأدب الفارسى بخاصة قـد لفتت انتباهه. وألهبت مشاعره، وشحذت همته لكى ينشىء عملا لم يُسبق إليه، يصبح علما عليـه ومعلما، وفتـحا لباب جـديد من أبواب المعرفة أمام طلابهـا وسالكى دروبهـا، ودعمًا صـادقًا قـويًا لإقرار درس الأدب المقـارن فى الجامـعات المصـرية والعربية على منهج علمى سديد.

فلم يجد موضوعًا قابلا كل صورة من تلك الصور عنده أحق بالتأمل وأجدر بالتوسع والتعمق من مـوضوع «ليلى والمجنون بين الأدبين العربى والفارسى» الذى صدرت طبعته الثانية بعنوان: «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية».

وأرجح أن هذا الكتـاب إنما هو تتـمـة لكتـاب «الأدب المقـارن» وتكملة له وتطبيق علمى لمنهجه كما أسلفت. ولكن، كيف كان ذلك؟

كان الأستـاذ قد قصد من تأليـف كتابه «الأدب المقارن» أن يعـرض موضوع هذا العلم الذى صـار واحدًا مـن علوم الأدب الحديثـة وأخطرها شـأنا وأعظمهـا جدوى. وتوخى أن يكون عرضه شامـلا فى إجمال مستوعبًا بغير تفـصيل، سعيًا منه إلى تصحيح الخطأ الـذى وقع فيه الناس فى تحديد مفـهوم هذا العلم «مما كان سببًا فى تعثر خطا الدراسة فيه، وتنفير كثير من الدارسين منه، وتضليل الناس فى جدواه» (١).

وإذا أمـعنت النظر فى نشـأة الأدب المقـارن فى مـصـر، وهى نشـأة ترجع بتاريخهـا إلى الربع الثانى من القرن العشرين وجـدتها لاتنهض على أسس فكرية واتجاهات فلسفية ومنحى علمى، ومنهج نقـدى، ودعوات نظرية، يؤمن أصحابها بأن هذا العلم ضرورة ملحة لاغناء عنها، ولامحيد من الاستجابة إليها» (٢). وإنما كانت الغـاية من إنشائه آنذاك أن يوضع فى منهج الجامـعات بلا سابقة ولاتمهـيد، ودون استعداد لإقراره أو وقوف على حقيقته. وقد تصدى لتدريسه نفر أساءوا إلى مفهومه ونفروا منه وشككوا فى جدواه، بقـدر ما أساءوا إلى أنفسهم بما قدموه من «دراسات مـقارنة» ـ زعـموا ـ وهى ليـست فى واقع الأمر من الأدب المـقارن فى شىء.

ولم يكن بوسع هؤلاء وقد مضى عليهم زمن يبثـون هذه الآفات ويتعايشون

بهـا أن يستمـروا طويلا فى هذا الخطل بعـد أن ترجمت بعض الكتب فـى خارج الجامعة تشـرح الأدب المقارن شرحًا صحيحًـا موضّحًا لأسسه ومبـرزًا لمعالمه، فقد ترجم أولا كتاب «فان تيجم» بعنوان «الأدب المقارن» ثم ترجم كتاب بنفس العنوان لـ «جويار». وبرغم صعوبة هذين الكتابين على فهـم الدارسين لأن مؤلفيهما من الغربيين، وأمثلتهما ـ كما يقول الدكـتور هلال ـ «بعيدة كل البعد عن أدبنا» فإنهما قد أفادا فائدة محققة فى إماطة اللثام عن حقيقة الأدب المقارن وبيان أهميته.

ولو كان هذا النفر ـ ممن اضطلعوا فى الجامعات بتدريس ماسموه بالدراسات المقارنة ـ منصفـين حقًّا لأحسوا قـبل غيرهم بالخلل الواقع فى فهـمهم لهذا العلم وتقديرهم لجدواه، بعد أن وقفوا من خـلال هذه الترجمات وغيرها على طرف من معناه وجـانب من حقيقتـه، ولهبّوا لإصلاح هذا الخلل دون إبطـاء أو توان، غير أنهم استداروا حول أنفسهم دورة كاملة، وبخاصة حين أدركـوا «صعوبة الدراسة فيه وتشعبـها» وحاجتها إلى جهد، (ومن ثمّ) رجـعوا عن الدعوة إليه، بل أخذوا يدعون إلى استحالة دراسته والتخصص فيه» (٣) وكان من الممكن لدعوتهم الأخيرة أن تلقى بجرانها على حياتنا الأدبية فلا تقوم للأدب المقارن قائمة فى بلادنا العربية «لولا أن الضـرورة الفكرية والعلمـية والـفنية إلى هذا العـلم كانت أقـوى من أن تسترها الصيحات المعوقة» (٤).

كان هذا هو الواقـع الذى انتهى بالأدب المقارن إلى هذه الحـالة المزرية وهذا المأزق الضنك، بعد عودة الدكتور هلال من بعثته فى فرنسا سنة ١٩٥٢. وقد أيقن حينذاك أن عليه أن ينهض بمهمة جليلة ذات خطر تنقـسم إلى قسمين، طوى نفسه على عزيمة لاتعرف الكلل لإنجازهما تباعًا:

أما الشطر الأول: فهو العـمل من أجل إزالة الالتباس الحاصل فى مـفهوم هذا العلم. وفى أناة وصبـر واستقـصاء جهد ألـف الأستاذ كتـابه الجامع «الأدب المقارن» لعرض موضوع وبيان حده على سبيل الإجمال، واستقصاء مناهج البحث فيـه، مع ضرب أمثلة عـامة توضح ماشرح، وزوده بفـصل يتضمن دعـوة ملحة لإقرار منهج منظم للأدب المقارن فى الجامعات المصرية والعربية.

كان على يقين من أنه إنما يرسى أسسًا جديدة لعلم جليل الخطر عظيم الأثر

فى حياتنا الأدبية، ويزيل عنه ما علق بمفهومه من لبس وفساد، وهو من قبل ومن بعد علم له حده الجامع المانع وليس ـ كما يظن بعضهم ـ مجرد مذهب أدبى أوروبى لن يلبث أن يحول ويزول بمضى الوقت، وأن من يلم به ـ ولو إلماما يسيراً ـ يستطيع أن يتبين بجلاء مدى ما قدمه ـ منذ أن كان فكرة فى أذهان بعض المقارنين الأوروبيين ـ من خدمات إلى أدبنا العربى بخاصة وآدابنا الإسلامية بعامة.

فلقد حقق هذا العلم بمنهجه الصارم الذى لايرقى إلى عدالته شك إنجازات واسعة فى هذا السبيل حين بيّن أن الأدب العربى وسائر الآداب الإسلامية قد غذت الآداب الأوروبية والعالمية جميعًا بمؤثرات لزمتها فى عصور نهضتها. ومن ثم كان هذا العلم ـ بمقياس الأصالة عند الدكتور هلال ـ علمًا جامعًا جليل الخطر فى حياتنا الأدبية، لما يزودنا به من «تغذية شخصيتنا القومية، وتنمية نواحى الأصالة فى استعداداتنا، وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية فى التراث الأدبى العالمى».

على أن الأمر لايتعلق بالماضى وحده بل يتصل اتصالا مباشرًا بواقعنا الأدبى المعاصر حين تتحقق قيادة حركات التجديد فيه على منهج سديد مثمر.

وبصدور كتاب «الأدب المقارن» تبددت تلك المقولات الفاسدة المبيرة التى راحت من قبل وانقشعت عن سماء صافية مشرقة كأنها لم تكن تشكو لتوّها ظلامًا ولا كدرًا، وأصابت هذه الدعوة مِن النجاح والذيوع ما تصيبه الدعوات المخلصة والعزائم الصادقة.

وأما الشّطر الثانى من المهمّة التى وقف الدكتور هلال جهده عليها فى تلك الفترة من حياته العلمية الحافلة فهو شطر التطبيق.

ها هو ذا قد جمع شتات المنهج فى نفسه، وأصَّل لنفسه أصوله، فأراد أن يبين أنه ـ برغم صعوبة مسلكه وتشعّب دروبه ـ منهج قابل للتطبيق من كل الوجوه.

ولذلك عكف الأستاذ على تأليف كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» عن ليلى والمجنون بين الأدبين العربى والفارسى. وحشد إمكاناته كلها لإنجاز هذا العمل على أكمل وجه كما أسلفنا.

وأمر مُلزم لمن يقتحم هذه اللجّة وينزل فى هذا الميدان أن يرجع إلى النصوص فى لغاتها الأصلية، لكى يوضّح ما انفردت به تلك النصوص، وما كسبته أو فقدته من خصائص حين تعرضت لمؤثر خارجى، ولذلك كان على الأستاذ أن يستعين بدراسته السابقة للغة الفارسية وآدابها فى قراءة أعمال شعراء الفرس، لكى يتبين ماكان للقصة العربية من أثر فى تلك الأعمال.

والحديث عن قصة «مجنون ليلى» فى الفارسية يطول ويتشعب لأن عدداً لا بأس به من كبار شعراء الفرس قد أفردوا لها دواوين بأكملها ربما بلغ عدد أبيات الواحد منها بضعة آلاف. وكان «نظامى الكَنجوى» (من شعراء القرن الخامس الهجرى) أول من نظم القصّة بالفارسية ثم تبعه آخرون من كبارهم.

ولعلّه كان يكفى الأستاذ أن يدرس مدى تأثّر نظامى بالقصة العربية دون أن يتطرق إلى أعمال من تلاه من شعراء الفرس ممن نظموا القصة. لكن الدكتور هلال قد سما بهمته إلى دراسة تلك الأعمال كلها واستقرأها «وهو الاستقراء الذى بذلت فيه وسع الطاقة» (٥) كما يصرح هو نفسه.

هى مهمة كبيرة بلا ريب، وعبء ثقيل، وأمر شديد المراس لمن لم يملك ناصيته، فلا يهجم عليه بلا أداة وبلا استعداد. لكن الأستاذ كان مطيقا لحمل أمانته مستعدا لها قادراً عليها.

ويعرف كل من يكابد درس الأدب الفارسى من المصريين بخاصة والعرب بعامة أن العقبة الكؤود التى تصادفه إذا سمت همته إلى إجراء بحث من الأبحاث هى العثور على المصادر والمراجع الفارسية المطبوعة فى إيران أو أفغانستان وغيرهما من البلدان الناطقة بالفارسية لبُعد الشُّقة وعدم الإمكان والافتقار إلى وسائل اتصال وتبادل مناسبة فى مجال الكتب والمطبوعات.

ولننظر الآن فى مدى الجهد الذى بذله الأستاذ فى صمت لكى يجمع مادة الشق الفارسى من دراسته عن «ليلى والمجنون»، وهو يشمل أهم ماكتب بالفارسية فى الموضوع منذ نحو ألف عام، كما أسلفنا.

من بين أربع منظومات فارسية لم يقيض للأستاذ أن يحصل إلا على واحدة منها مطبوعة هى منظومة الشاعر الكبير «نظامى الكَنجوى» (٦)، أما المنظومات

الثلاث الأخرى التى نظمها كل من «أميـر خسرو الدهلوى» و«عبدالرحمن الجامى» و«عبدالله هاتفى» فقد اضطر إلى البحث عن نسخ خطية لها فى المكتبات المصرية، فعثر على منظومة «أمـير خسرو» ضمن مجموعة الأعـمال الكاملة للشاعر ـ والتى يسميها الفرس «كليات ـ فى النسخة الخطية المحفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ١٤٤م [٧].

أما قصـة عبدالرحمن الجامى فقـد رجع فيها إلى أكثـر من مخطوطة كانت أوضحها وأوفاها النسـخة التى تحمل رقم ٢٣٥ بمكتبة جامعة الـقاهرة، والنسختان المحفوظتان بدار الكتب المصرية تحت رقمى ٢١، ١٢٥ [٨].

أما «الليلى والمجنون» لعـبدالله هاتفى فقد عثـر على نسخة خطية لهـا بمكتبة جامـعة القاهرة، وهى المكتبـة نفسها الـتى أفاد من مجمـوعة مخطوطات فارسـية موجودة فيها فى إعداد دراسته [٩].

وفى لغـة سهلة أخـاذة اسـتطاع الأستـاذ أن يعـرض بإيجاز هذه القـصص الفارسية الرائعـة، وأن يترجم عن تلك اللغة الكثير من النصوص فى عـبارة عربية واضحة مبينة، بدا من خلالها وكـأنه قد اختزن فى نفسه قدرًا هائلا من نبض تلك اللغة ووعى تطورها الفكرى والعـقلى، كما وعى نماءها الأدبى، وبيئـتها الفكرية، وعبقريتهـا الذاتية، ومن هنا جاءت ترجمته لبعض تلك القصص وعرضـه لبعضها الآخر فى عـبارة عربية مـشرقة طلقة، مع كـونها صورة صادقـة للنص الفارسى، معبرة عنه أحسن تعبير.

لم تكن الترجمة الرائعة وحدها هى التى رفعت قيمة كتاب «الحياة العاطفية» إلى هذه القمة الشامخة التى بلغها والتى جعلته فريدا فى شموله واستيعابه ودقته، متـميزا فى هندستـه وإحكام بنائه، بل كانت الدراسة التـى تضمنها الكتاب خـير معوان لبلوغ هذه المرتبة السامقة.

وهذا المنهج السـديد فى درس الأدب المقارن يقـتضى أن يبـدأ الدارس أولا بعـرض الموضـوع فى الأدب المؤثّر، والأدب المؤثر فـى حالـة «مجـنون ليلى» هو الأدب العربى، ثم على الدارس بعد ذلك أن يعـرض الموضوع فى الأدب الفارسى المتأثر لتبيان ما لحقه من إضافات وما نالته شخصياته وبيئته من تأويلات وتعديلات هناك.

ولقد بدأ الأستاذ مدركًا تمام الإدراك لطبيعة المعالجة الفنية فاختط لنفسه خطة منذ أول الأمر - حتى حين عرض للموضوع فى أصوله العربية نفسها - أدرج الدراسة بمقتضاها فى جوّ وجدانى، ونحا بها منحى شعوريًّا خاصًّا توطئة للدخول فى المجال الخاص للأدب الفارسى، وهو مجال يتطلب رعاية لمقاييسه الذاتية، واحترامًا لذوقه ومزاجه. فألقى الأستاذ لأول وهلة جانبًا بالمقولات الجافة والأحكام الجائرة التى راجت فى أدبنا العربى فى القديم والحديث عن الموضوع حين قصرت الأمر فيه على جدل عقيم أحاطه بقشرة جافة حالت دون نقله من حالته التاريخية التقريرية إلى حالة أدبية ذات طابع إنسانى عامى.

وأرجح أن الأستاذ فضل طريقة الفرس فى الانحياز إلى المعنى الباطنى أو «اللاشعور» ولعله بدا فى منهجه الذى اصطنعه لإثبات وجود قيس كشخصية تاريخية متأثرا بمنهج «فرويد» فى اللاشعور والتسامى الفنى، لكنه - فيما يبدو - قصد أن يبين أن الفرس قد ردوا إلى الموضوع ذوقه الوجدانى الخاص حين فسروه تفسيرًا وجدانيًّا فاهتدوا إلى مافيه من «ذوق وشوق» ذوق أدبى وشوق إلى التجديد الدائم والتكمل المتواصل. وربما أراد الأستاذ بصنيعه هذا أيضًا أن يتهيأ قارؤه العربى منذ الوهلة الأولى لاستيعاب الخصائص المعنوية البالغة العمق والدلالة حين يقدم على عرض الموضوع فى الأدب الفارسى بعد أن احتضنه وأضفى عليه من روحه.

وهو منهج موفق من كل الوجوه، فقد اتخذ الموضوع لنفسه مسارًا متصاعدًا حتى احتل من أعمال كبار شعراء الفرس فى مختلف العصور مكانًا بارزًا فى التراث الأدبى الصوفى، الذى يمثل أرقى مدارج الأدب الغنائى عند الفرس، كما يعد معلمًا من المعالم المميزة للأدب الفارسى الإسلامى لايكاد يقاربه فيه أدب آخر من آداب الأمم الإسلامية. وهذا بحد ذاته أمر يتطلب اصطناع منهج مطبق لتلك الدراسة مستوعب لخصائص مفرداتها مصغ لشدوها وألحانها.

وقد أشار الأستاذ نفسه إلى طرف من هذا الأمر وبيّنه بكل صنوف الإبانة وضروب الإفصاح، وجهد أن يشرح لقارئه العربى جانبًا من مفرداته باستدراجها من مكامنها، وينفض الظلام عن مصونها ويميط اللثام عما خفى من أسرارها، لعلمه بأن القارئ العربى لم يعهد مثل هذا التلوّن المتتابع الذى تتخذه المعانى،

والذى يبدو فيه كل معنى كأنه حزمة من الضوء قد انبعثت عبر كلمات عبقرية كأنها بلورات قبست من كوكب درىّ، يتخذ المعنى لنفسه من خلالها كل حين مدلولا وجدانيا جديداً يتلألأ كلما استحالت ألوانها ويشع فى النفس بنور العرفان، وهو مايطلق عليه الفرس «فانوس الخيال».

بيد أن الأستاذ قد أثار ههنا مسألة فيها نظر، حين عدّ التصوف الإسلامى متأثرا بالفلسفة الهلينية، لأن الصوفية يعتقدون «أن حبهم الإنسانى يقود إلى الحب الإلهى، على نحو مايرى أفلاطون، وقد أثرت هذه المبادىء فى جملتها على من أتى بعدهم من الصوفية مثل ابن عربى والغزالى ثم عبدالرحمن الجامى» (١٠).

وواضح أن الدكتور هلال قد أطلق هذا الحكم دون أناة متأثراً بكتاب «ماسينيون» عن «الحلاج»، الذى أراد بمباحثه فيه أن يلتمس للتصوف الإسلامى أصولا غير إسلامية، وهو كتاب اعتمد عليه الأستاذ كثيراً فى معالجة قضايا التصوف.

أجل، قد يبدو أن ثمة تماثلا بين آراء أفلاطون وفلاسفة الإسكندرية الإشراقيين وتلك التجارب الذاتية التى خاضها الصوفية المسلمون من الفرس وغيرهم، غير أن هذا التماثل ليس بحد ذاته دليلا على التأثر بتلك الآراء القديمة، لأن «العقل الإنسانى يتمتع بفردية مستقلة، وأنه يستطيع من تلقاء نفسه، معتمداً على مبادرته الخاصة، أن يتوصل بالتدريج إلى كشفها عن طريق أشخاص آخرين فى عصور سابقة»، كما يقول محمد إقبال. (١١)

فإذا كان بعض الشعراء من صوفية الفرس قد اتخذوا من «قيس» مثالا للصوفى المتجرد الذى قيض له أن يخوض تجربة وجدانية مريرة وصراعًا مع العالم من حوله، ومع نفسه التى بين جنبيه، حتى بلغ مبلغه من وجدوا فى القصة وعاء صبوا فيه ماهاج فى نفوسهم من شكوى الغربة وأشواق المحبة لله عز وجل.

غاية مافى الأمر أن التجربة الدينية الفردية فى أعلى مدارجها وفى أقرب نقاط اقترابها من الحق ـ تعالى ـ قد استحوذت على روح الشاعر الفارسى فملكتها وجعلتها سراً من الأسرار المكتومة وتجربة من التجارب الذاتية التى يتفصى بعضها عن بعض، ويتداخل بعضها فى بعض، ويستبد بعضها بنفسه، فتتحرج بها،

ويستعصى عليه أن يعبر عنها ولكنه يحاول مايسعفه بيانه، متخذًا فى ذلك أمثلة من هنا وهناك، من الناس وأحوالهم، ومن مظاهر الطبيعة وظواهر الكون، ومن الحكايات والقصص مبتغيًا بذلك أن يكشف طرفًا من النقاب الملقى على وجه الحقيقة المحتجبة التى لمحها بغتة ثم أفلتت منه وغابت عنه، كى يذوق قارؤه ذواقًا من اللذة التى شعر بها عند التجربة.

فلا محل هنا لالتماس أصول فكرية أفلاطونية لتجارب وجدانية خاضتها ثلة من رجال الحق، ولامجال هنا للموازنة بين مسلك شفعت خطواته بالثبات واليقين، ومقولات فلسفية موهومة عن عالم المثال لايسندها إلا الظن.

مسألة أخرى أثارها الدكتور هلال، فيها نظر، وهى قوله: «ومن المعانى الدينية التى انتقلت إلى الأدب الفارسى اعتقاد قيس فى القدرة وإيمانه بأنه مبعث ما ابتلى به من حب . . إلخ» (١٢)، وهذا قول لانوافقه عليه بحال، لأن شعراء الفرس وأدباءهم - ممن طالعوا القصة العربية أو نظموها بلغتهم الفارسية - ما التفتوا إلى هذه القصة إلا فى القرن الخامس الهجرى، أى بعد خمسة قرون من دخول أمتهم الإسلام، ولايعقل أن ينتظر الفرس هذه المدة المتطاولة حتى يقرأوا أحداث القصة فيؤمنوا من خلالها بمعنى القضاء والقدر، فهذا المعنى موجودومركوز فى معتقداتهم وأفكارهم قبل تناولهم لهذه القصة وبعدها، لأنها من أصول معتقداتهم الدينية، ومن ثمّ لايعدّ التعبير عنها فى أعمالهم تأثرًا بالأصل العربى للقصة بقدر مايعبّر عن إيمانهم بعقيدة دينية يشاركون فيها العرب وغيرهم من المسلمين سواء بسواء، فلا يمكن أن تكون القصة هى السبب فى ظهور هذه العقائد فى شعرهم.

وهذا القول قد أبان فيه الأستاذ عن أنه لم يكن قد انتبه بعد فى معالجته للمقارنات بين الآداب الإسلامية إلى أن هذه الآداب كلها إنما تنتمى إلى دوحة واحدة، وتصدر عن مشكاة واحدة، تراثها واحد، غير أن اختلاف الأمكنة والرؤى والإرث الحضارى يمنح كل أدب منها وسمًا بائنًا من سواه، ويفيض عليه لونًا متفردا من غيره.

فكل المقارنات التى تمت مؤخرًا بين الآداب الإسلامية - والأستاذ رائدها بحق - قد كشفت عن نوع من التفاعل بينها لانشهده فى غيرها، فتدور

الموضوعات بينها دورات كاملة لتعود إلى الأدب الذى بدأت منه، ولكن فى صيغة جديدة، وليس أدل على ذلك من موضوع «ليلى والمجنون» نفسه، الذى ظهر فى الأدب العربى القديم فتلقفه الأدب الفارسى واحتضنه زمنًا، وطبعه ثم بطابعه الوجدانى الخاص، وأعطاه من الأبعاد الفنية والقيم الجمالية الكثير. ثم إذا بالموضوع ينتقل إلى الأدب التركى وهو محمل بقسمات عربية ومؤثرات فارسية، ثم يرجع مرة أخرى إلى الأدب العربى فى العصر الحديث وقد تشبع بالطابعين الفارسى والتركى، وفى كل مرة ينتقل فيها الموضوع إلى أدب من هذا الآداب يصاغ صياغة أخرى، ويتلقى إضافة جديدة.

هذا الدوران الكامل للموضوعات بين الآداب الإسلامية، من شأنه أن يحتفظ لهذه الموضوعات بجديتها وحيويتها، كما يؤدى إلى توليد أشكال فنية جديدة مرتبطة بها قابلة للتداول بدورها، باعتبارها قالبا جديدًا يصب فيه الموضوع صبًّا فنيًّا جديدًا، مما يحفظ على هذه الموضوعات طابعى التراث والحداثة فى آن واحد، ويحفز موضوعات جديدة على اقتحام مساحة المبادلات لتحقق لنفسها الدوام والاستمرار فى كنف هذه الآداب، شرط أن تثبت صلاحيتها لذلك (١٣).

فرض كتاب الحياة العاطفية نفسه عن جدارة واستحقاق، حين اكتملت بصدوره المهمة المقدسة التى نصب لها الأستاذ نفسه ووقف عليها أخصب سنى حياته. فأصبح الكتاب نموذجًا يحتذى وسنة تتبع فى درس الموضوعات المقارنة، ولم يعد بإمكان من يدرس الأدب المقارن أن يتجاهله أو يتغافل عنه، بعد أن تذللت عن طريقه صعوبات المنهج وتحققت به فى واقع الحال مثالية الفكرة، وأسلمت مقدمات العلم نفسها إلى الطالب لكى يستخرج منها الوسائط والنتائج دون تكلف أو عناء.

لكن أهم ماحققه كتاب الحياة العاطفية من مكاسب ـ فيما أزعم ـ هو أنه كسب إلى أنصار الأدب الفارسى ومحبيه فردًا من آحاد العلماء وكبار النقاد ـ أعنى الدكتور هلال ـ حين جذبه إلى دائرته وألهمه أن يتوفر على درسه كواحد من فحول المتخصصين فيه والمتضلعين منه.

فما لبثت عناية الدكتور هلال بعد أن أصدر «الحياة العاطفية» أن تحولت من

دراسة الأدب الفارسى بحسبانه عنصراً من عناصر الدراسات المقارنة (شأنه فى ذلك شأن غيره من الآداب العالمية) إلى اهتمام خاص بذلك الأدب نفسه : بتاريخه وبلاغته وتقاليده الفنية وأسسه الجمالية، بل وبترجمة بعض روائعه إلى العربية ترجمة علمية وافية صادقة.

وما كان ينبغى أن تظل خبرة الأستاذ بالأدب الفارسى وتسلطه على الشعر فيه بخاصة خفية مستترة لاتُعلن عن نفسها إلا من خلال المقارنات المجتزأة، فلا يتناول نصوصه إلا متفرقة لإخضاعها للنظر العقلى والدراسة المنهجية. لقد شعر بأنه قد ضرب بسهم وافر فى فهم الشعر الفارسى وأنه مطيق له حسن التصرف فيه، فأصدر أول الأمر ترجمته الرائعة الكاملة لمنظومة عبدالرحمن الجامى «ليلى والمجنون» التى تعد بحق إضافة ذات قيمة وشأن للمكتبة العربية.

ثم لم يلبث الأستاذ آخر الأمر أن أصدر (فى سنة ١٩٦٥) كتابه الرائع «مختارات من الشعر الفارسى» الذى رحل فيه رحلة طويلة فى آداب تلك اللغة فدارس فيها كبار شعرائها منذ نشأة الشعر الفارسى الإسلامى ونهضته فى أوائل القرن الرابع الهجرى، دراسة متقنة مستوعبة، مصقولة بالقدرة على التقاط محاور الربط والالتقاء بالأدب العربى، مشحونة بالتنبه إلى مواطن التأثير والتأثر.

وقد يبدو كتاب «المختارات» لناظره ـ لأول وهلة ـ قريب المأخذ سهل التناول لم يبذل مؤلفه فى إعداده من جهد سوى معاناة ترجمة طائفة من روائع الأشعار الفارسية من مختلف العصور قد اختارها خبط عشواء لم يراع فيها نسقا ولا نظما. لكن المتأمل فى الخطة التى اختطها الدكتور هلال فى تأليف هذا الكتاب يلاحظ أنه قد اختار نصوصه المتفرقة على أسس محكمة ولهدف محدّد هو تبين الخصائص الجمالية للشعر الغنائى الموضوعى فى الفارسية منذ نشأته، والكشف عن مدى التوافق والافتراق بين ذلك الشعر وشعرنا العربى.

والكتاب يبدو فى مجمله خطوة واسعة فى التعرف على تلك العلاقة الفريدة التى تربط بين الأدبين. لقد تكونت عند الأستاذ ـ بمضى الوقت ـ قناعة بأن تلك العلاقة جديرة بأن تدرس بمعزل عن العلاقات العالمية وبمنظور آخر غير ذلك الذى تتم به المقارنة بين سائر الآداب بعضها وبعض، فالعلاقة هنا تمثل نمطا لايكتشف

بتطبيق مقـولات العلم ومسلماته بقدر مايكتشف بطول الممـارسة والدربة، والتأمل الشامل المتقن.

ولكى يحدد مـعالم هذا النمط ويتبـين ملامحـه قام بهذه الدراسة الواسـعة المستوعـبة التى شملت الأدب الفـارسى منذ نشأته فى القرن الرابع الهـجرى حتى العصر الحديث، فعرض لثلاثين شاعراً من كبار شعراء الفرس أشعاراً مختارة بلغت فى جملتها ١٩٢ نصًا من موضوعات شـتى وأغراض متنوعة، تضمنها نحو ٤٧٠ صفـحة من القطع الكبيـر. وهو عمل كبـير - بكل المقاييس المتـداولة بين النقاد - لايقدم عليه إلا أولو العزم من العلماء بله المتخصصين، ولايتصدى له إلا من عزم على أن يستخرج لنفسه من الكم الهائل مـن المادة الأدبية التى جمعها نتائج تشكل قناعة ذاتية عنده حين يستخرجها من تأمل عميق وتمعن بصير واستقراء على أوسع نطاق ممكن.

وقدم الدكتور هلال هذه الحديقة الغناء من الشعر الفارسى الرفيع بمقدمة تعد - فى نظرى - من أهم ماكتب فى تطور ذلك الشعر، ومدى تأثره فى مراحل تطوره بالشعر العربى.

أجل، «إن للآلام قيمتـها الإيجابية» - كما يقول صوفـية الفرس - فلقد أنتج هذا الاستيعاب وهذا العناء فى ترجمة النصوص ومدارستها آراء حول العلاقة التى تربط بين الأدبين فى غـاية الأهميـة والقيمـة والأصالة، بثـها الدكـتور هلال فى مقدمـته الرائعة وصححت مـفاهيم قديمة جرت بين المتـخصصين أنفسـهم مجرى الأمور المسلمـة فى قضايا عدة منهـا على سبيل المثـال: شيوع بعض بحور الشعـر العربى - دون غـيرها - فى الأدب الفارسـى، شعر الملاحم وفـساد مقـولة ارتباطه بالتعـصب القومى الفـارسى. أثر أبى نواس وغيـره من الشعراء الـعرب فى تطور القصيدة الفارسية. تحول شعـر الحكمة والموعظة (الذى يعد جنسًا متميزاً فى الأدب الفارسى) إلى شـعر التـصوف. نزعة الفـرس فى الحوار الشعـرى وأثرها فى نماء الشعر القصصى عندهم . . .

ثم إنه مضى بعد المقـدمة ثابت القدم فى ترجمـة مختاراته، متـملكا ناصية الفـارسيـة، حـسن التصـرف فى دقـيقـهـا وجليلها، جـيـد الفهم لغـوامـضهـا ومبهماتها[١٤]، مصعداً فى طريقه ، بلا قرين يكافئه فى اليقظة والتصميم.

وبقدر ماكان كـتاب «الحياة العاطفيـة» اكتشافًا عبقـريًّا لنمط محدد من أنماط العلاقة بين الأدبين كان كـتاب «المختارات» تأملا مستوعبًّـا متشعب الأطراف لتلك العلاقة الفريدة فى نوعها، وتفسيراً متبـصراً لطبيعتها النورانية المشرقة، قد انطلقت به أشعة من نور المعرفة ووضاءة العرفـان، لكى تضىء جنبات الشرق والغرب معًا فى مشهد من خيوط الفجر.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الهوامش:

١ ـ الأدب المقارن، ص ١٥

٢ ـ السابق والصفحة.

٣ ـ الأدب المقارن ، ص٨٦.

٤ ـ أيضا.

٥ ـ الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ص ١١٨.

٦ ـ اعتمد الدكتور هلال فى دراسته على مجموعة من الكتب الفارسية المطبوعة فى كل من إيران والهند، انظر: الحياة العاطفية. ص٣٠٤

٧ ـ انظر : الحياة العاطفية . ص٣٠٤.

٨ ـ ليلى والمجنون، أو الحب الصوفى، لعبدالرحمن الجامى، ترجمة د. محمد غنيمى هلال. المقدمة، ص٩.

٩ ـ مثل «نفحات الأنس» و«يوسف وزليخا» لعبدالرحمن الجامى، وقد رجع إلى النسخة الخطية المحفوظة بدار الكتب لقصة «فرهاد وشيرين» لوحشى البافقى حين أحوجته الدراسة إلى ذلك.

١٠ ـ الحياة العاطفية : ١٨٥ ـ ١٨٦.

١١ ـ فى كتابه «تطور الفكر الفلسفى فى إيران» ترجمة الأستاذ الدكتور حسن الشافعى وكاتب هذه السطور، طبع مصر ١٩٨٩، ص٨١.

١٢ ـ الحياة العاطفية، ص٢٥٧.

١٣ ـ انظر، كتابنا: الأدب المقارن، دراسات تطبيقية فى الأدبين العربى والفارسى، طبع مصر ١٩٨٩، ص٢٨ ـ ٢٩.

١٤ ـ راجع مختارات من الشعر الفارسى، مثلا، ص ٧١، ٢٣٤، ٢٥٨، ٢٧٨، ٣٤٥.

القسم

الثالث



الشهادات المنشورة

محمد غنيمي هلال

د. حسام الخطيب

... في عام ١٩٥٢ عاد الدكتور محمد غنيمي هلال من بعثته الباريسية وتولى في مطلع عام ١٩٥٣ تدريس الأدب المقارن في دار العلوم، وفي السنة نفسها أصدر كتابه (الأدب المقارن) [1] مشفوعا بتأكيدات تخصصية عريضة، وبإلغائية كاملة للتجارب التي سبقته، وملتزما دروس أساتذته الفرنسيين مثل فان تييغم وغويار وجان ماري كاريه، وهم أعمدة مايسمى بالمدرسة الفرنسية التقليدية.

وتلخص مقدمة الطبعة الأولى بحمل موقف المتخصص الأول في الأدب المقارن في تاريخ المشرق العربي. ومن المفيد أن نقدم موجزاً لمؤشراتها العامة:

- الأدب يقوم على ركيزتين متلاحمتين هما الشكل والمضمون.

- كلمة (المقارن) يجب أن تؤخذ بمعناها التاريخي لا اللغوي. أي تناول العلاقات التاريخية للأدب القومي خارج نطاق اللغة التي كتب بها.

- الأدب المقارن لايعنى بدراسة ماهو فردي في الإنتاج الأدبي فحسب، بل يدرس الأفكار الأدبية والتيارات الفكرية والقوالب العامة والأجناس الأدبية ووسائل العرض الفنية.

- العلاقات والتأثيرات تتناول الشكل مثلما تتناول المضمون وكلاهما يدخلان في نطاق الأدب المقارن.

- الكتاب يمكن أن يسمى «المدخل لدراسة الأدب المقارن» أو «الأدب المقارن ومناهج البحث فيه»؛ لأنه دراسة ذات طابع عام تتناول في قسمها الأول «معنى الأدب المقارن وتاريخ نشأته، والوضع الحالي لدراسته في أوروبا، مع دعوة لإقرار منهج منظم له بالجامعات المصرية». وتتناول في قسمها الثاني «فروع الدراسات في الأدب المقارن وطرق البحث فيها».

- هناك اكتفاء بالأسس والأفكار العامة، وهي معروفة لدى المتخصصين في الغرب ولكنها «قد تكون مجهولة عند غيرهم».

ـ عند شرح الأفكار العـامة بذلت جهود «إلى اختـيار مايوضحـها من أمثلة خاصة بعلاقات الأدب العربى بالآداب الأخرى» [٢].

إن هذه المقدمة شديدة الأهميـة فى تاريخ الأدب العربى المقارن لأنها رسمت منذ البدء خطوط مـفهومـات مرحلة التأسـيس التى دامت حوالى ثلاثة عـقود من الزمان على الأقل. وأهم المؤشرات التى حملتها هذه المقدمة:

١ ـ المنحى العلمى واضح فى تقحم الموضوع مباشرة، وفى تعريف العنوان، وكـذلك فى اللغـة التى تحاول أن تراعـى الدقة، وهذه فـضـائل مبكرة بـالنسبـة للدراسات الأدبية فى أول الخمسينات.

٢ ـ لغة التخصص واضحة والمصطلح متبلور.

٣ ـ الأفكار مقـررة مسبقًـا، وهناك التزام بمنهج محدد، وتأكـد من صواب المنهج، وغياب لأية احتمـالات أو اجتهادات أخرى، فالمدرسة الفرنسـية (الوضعية التاريخية) هى الأساس والمنبع، والأدب المقارن هو علم دراسـة العلاقات التاريخية بين الآداب خارج نطاق اللغة القومية، والأدب القومى هو الأساس وتخدمه اللغة، وكل مقارنة لاتقوم على العلاقات التاريخية تخرج عن نطاق الأدب المقارن.

٤ ـ المادة الأصليـة غزيرة، ولذلك لابد من الاكـتفـاء بالمقدمـات والأسس العامة. وهى تحتاج لكتب ومؤلفات. ومنهلها الأساسى هو الغرب.

٥ ـ التحـدى النوعى المطروح أمـام المؤلف العربى هو تطعـيم هذه الأسس بأفكار عربية أو بالحالة الخاصة لتجربة الأدب العربى.

٦ ـ وهذا يعنى أننا إزاء حالة استنبات نوعى لعلم معين فى تربة عربية. وهو أمر يخرج عن المرددات الـشائعة حتى تلك الفتـرة حول خصوصـية الأدب العربى وتفوق اللغة العربية، كما يقـرب مناهج الدراسة الأدبية العربية من المناهج العلمية الوضعـية. والحق أن هلال واع تمامًا لما هو مـقدم عليه، إذ يخـتم المقدمة بتأكـيد الهدف العام للكتاب المتجـه «إلى ترغيب الباحثين فى هذا العلم من علوم الأدب، وإلى الدعوة إليه، وإلى شىء من التوجيه العام فى بحوثه . . » [٣].

والجدير بالذكر أن محمد غنيمى هلال لم يـحد فيما بعد عن هذه المنطلقات

والمؤشرات، وإنما ظل وفيًا لـرؤيته الأولى، وقد وسع كتابه فى الطبعـة الثانية عام ١٩٦١ من خلال محور محـدد هو «التوسع فى شرح صلات أدبنا العربى بالآداب العالمية فى نواحيها المختلفة» (٤).

ويخشى أن يـكون لهاجسـه هذا الملـح فى (تعريـب) الجانب التطبـيقى من (علم الأدب المقارن) أثره فى التضخم غير الطـبيعى الذى آل إليه الكتاب ابتداء من الطبعـة الثانية، إذ بدا المؤلف راغبًـا فى التعريج على أى مـوضوع أدبى يمكن أن تكون له صلة بمفردات أبحاث الكتاب.

وهناك هاجس آخر فى مسـتوى هذا الهاجس، وهو التطلع إلى ربط الأدب المقارن بالنقد الأدبى، أو على الأصح بالنقد (المقارن) ـ وهى تسمـية كان يستعذبها المؤلف ـ وبالتالى إلى استـثمار نتائج الأدب المقارن فى حلبـة النقد الأدبى (العربى بوجه خاص). وربما من هنا كـان توسعه فى الطبعات اللاحـقة فى دراسة المذاهب الأدبيـة والأجناس الأدبية من خـلال تفصـيلات وأمـثلة تتجـاوز النطاق الطبيـعى المرسـوم للكتاب. ويحلو لبـعض الدارسـين أن يوحى بأن الدكتـور هلال (جيّـر) مافاض لديه من أبحاث فى كتابه: «مدخل إلى النقد الأدبى الحديث»، ١٩٥٨ إلى الطبعة الثانية من «الأدب المقارن» (٥).

والمشكلة أن هذين التطلعـين، التوسع التـطبيقى الـعربى والإفادة النـقدية، تطلعان لايفـتقران إلى المشروعيـة، وهما يؤلفان قسـمًا جوهريًا من رسالة مـحمد غنيمى هلال إلى أدب قومه.

ومن أهم مايمكن أن يضاف من مـؤشرات فى مجال الحديث عن الطبـعتين الثانية والثالثة من (الأدب المقارن):

أ ـ تبلور الأساس الفكرى للأدب المقارن فى هدفيه إقامة التوازن الخلاق بين القومية والإنـسانية، بحيث توجه أبحاث الأدب المقـارن إلى تأصيل الروح القومى من خـلال الكشف عن تميـزه وتفـاعله فى وقت واحـد مع الإبداعات الإنـسانيـة الأخرى؛ ومدى إسهامه فى التراث العام للإنسانية.

ب ـ جدوى الأدب المقـارن «فى الكشف عن طبيـعة التجـديد واتجاهاته فى الأدب القومى والآداب العالمية» (٦).

جـ ـ الصلة الوثيقة بين الأدب المقارن والنقد الأدبى.

د ـ ازدياد التفاؤل بمستقبل الأدب المقارن وتشديد «الدعوة إلى العناية بالدراسات المقارنة والإسهام فيها وتشجيعها» (٧)، بوصفها دعوة إلى نمط جديد فى التفكير الأدبى القومى ـ الإنسانى.

ومرة أخرى، كان أهم مايميز الدور التأسيسى الذى قام به محمد غنيمى هلال هو التزامه التام بخط فكرى منهجى محدد لايحيد عنه، وفى وسط ثقافى آخر غير الوسط الثقافى العربى ربما اعتبر هذا التماسك خاصية سلبية، أو أقرب إلى السلبية لأنه يبنى على التزمت وأحادية النظرة، ويطوى الكشح عن التطورات المتسارعة فى الحقل العلمى، ولكنه فى الوسط الثقافى العربى يحمل إيجابية لاتنكر بسبب مايتصف به هذا الوسط فى مرحلته الحاضرة من تخبط وانتقائيه واقتطافية، وربما عشوائية فى الأحكام والتقديرات. يضاف إلى هذه الخاصية أن المؤلف وقف نفسه على الأدب المقارن وعلى قرينه النقد الأدبى المقارن أيضًا ولم يطفّ إلى كل اختصاصات الأدب وما فوق الأدب كما يفعل كثير من الدارسين العرب.

وقد كان هلال مؤهلا تأهيلا كاملا لأن يكون مؤسس (علم) الأدب العربى المقارن، بما اجتمع له من شهادة رفيعة متخصصة، وبما أتقنه أو عرفه من لغات أجنبية (الفرنسية، الفارسية، الإنكليزية، الإسبانية)، وبما اتصف به من عقلية منهجية وإخلاص للحقيقة العلمية وحماسة ريادية، وأخيرًا بما ألزم به نفسه من الموازنة بين النظرية المقارنية وتطبيقاتها، وبين مبادئها الغربية وتمثلاتها الشرقية أو العربية، وحتى فى مجال التطبيقات والتمثلات كان هناك توازن بين العلاقات الغربية للأدب العربى والعلاقات الشرقية الإسلامية، وهذا مالانجده إلا عند القلة القليلة من الباحثين.

وها هو تفسير هذه الأحكام من خلال مؤشرات مؤلفاته.

أ ـ فى نظرية المقارنة:

«الأدب المقارن»، بطبعاته المختلفة، ويمكن أن يعد فى صدارة قائمة أكثر الكتب العربية المعاصرة تأثيرًا فى الفكر الأدبى. ولو اقتصر الكلام على الكتب المتخصصة ذات الموضوع المفرد لكان كتاب غنيمى هلال الأول أو الثانى فى

القائمة. ومن المهم الإشارة إلى أن بضعة الكتب الجامعية المقارنية التى ألفت حتى مطلع الثمانينات كانت تستقى منه بشكل مكشوف أو مستور.

ويكفى أنه كتاب متماسك فى موقفه النظرى، أى يمكن أن يكون الإنسان معه أو ضده [٨]، ويكفى أيضًا أنه كتاب علمى رهن نفسه لقضية واحدة مبنية على التفتح القومى والإنسانى.

ومن الملاحظ أنه لم تجر وقفة مفصلة عند مباحث هذا الكتاب ومضمونه فى القسم الحالى لأن الإشارة سبقت إليه فى القسم الأول من كتابنا لدى شرح أفكار النظرية الفرنسية (التقليدية). وقد صحَ لدينا أن شروح غنيمى هلال تضاهى الشروح الفرنسية الأصيلة دقةً ووضوحًا، وربما تفضلها بما يراعيه المؤلف العربى من تفصيلات ضرورية لمصلحة القارئ العربى.

٢ ـ «النقد الأدبى» بطبعاته المختلفة

وقد صدر هذا الكتاب أولاً بعنوان «المدخل إلى النقد الأدبى» فى القاهرة عام ١٩٥٨، ثم طبع عدة طبعات فى القاهرة وبيروت بعنوان (النقد الأدبى). وهو نقد مقارن بمعنى الكلمة، أكمل فيه المؤلف نظرية المقارنة من زاوية النقد الأدبى، وتناول أسس النقد الغربى والنقد العربى والتيارات النقدية المعاصرة. واستقبل الكتاب استقبالا إيجابيًّا فى الستينات، وقال فيه د. محمد يوسف نجم:

«وهذا الكتاب يعتبر خلاصة الجهود الجامعية فى هذا الموضوع. وهو تنقيح وتهذيب للجهود السابقة، جهود الشايب وطه إبراهيم وأحمد أمين، والفرق بينه وبينها هو الفرق بين عصرين وثقافتين» [٩].

٣ ـ «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر»:

ويعد هذا الكتاب تثبيتًا وتركيزًا لمجمل أفكار المؤلف المقارنية. وإن اختيار مثل هذا العنوان يشير إلى الإلحاح ثانية على نوعية الرسالة التى حملتها النظرية المقارنية عند غنيمى هلال إلى الأدب العربى. وهنا يكرر المؤلف تحديداته (الفرنسية) المتزمتة لموضوع الأدب المقارن[١٠]، ولا يخرج عن كتابه السابق بهذا الصدد اللهم إلا من ناحية بعض القلق الذى يبديه تجاه المصطلح إذ يقترح تسميات

أخرى تذكرنا بمقترحات فان تييغم وغويار التى سبقت الإشارة إليها فى القسم الأول من الكتاب الحالى، فهو يعرض مصطلحات مثل (التاريخ المقارن للآداب)، و(تاريخ الأدب المقارن)[١١]، وكان قبلها قد أشار إلى مصطلح جديد هو (علم الأدب المقارن الحديث) [١٢].

ويروج الكاتب بقوة إلى دعوة دراسة علاقات الأدب العربى بالآداب الأخرى. وهذه الدعوة هى جوهر الكتاب، ويوطد ثانية نظرته الثنائية (القومية ـ الإنسانية) كأساس للموقف المقارنى، الذى يفترض فيه أن يزيد شخصية الأدب القومى تبلوراً وتمايزاً وأصالة من جهة وأن يؤكد المفهوم الإنسانى ويغنى تراث الإنسانية المشترك من جهة أخرى.

ويلتفت بحق إلى ضرورة التخلص من مفهوم السرقات الأدبية فى الأدب العربى، ويبين أن رواسب دراسة السرقات الأدبية عقبة من العقبات فى سبيل الدراسة المقارنة الحديثة، لابد من تذليلها قبل البدء فى هذه الدراسات وشرح مناهجها.

يضاف إلى كل ما سبق إلحاحه الدائم على التعريف بالمذاهب الأدبية الغربية ومتابعة امتداداتها فى حقل الأدب العربى. ومن ذلك مثلا كتابه (الرومنتيكية)، القاهرة، ١٩٥٦.

ب ـ فى التطبيق:

ومما يسجل لغنيمى هلال أنه لم يفصل النظرية عن التطبيق، وأن كتبه النظرية كالأدب المقارن والنقد الأدبى كانت مثقلة بالأمثلة والتطبيقات من الشرق والغرب، وكما ذكرنا سابقًا كانت هناك محاولة لإقامة توازن فى دراسة علاقة الأدب العربى بالآداب الأخرى قائمة على ميزان تاريخى ـ جغرافى، فعلاقات الماضى شرقية إسلامية، وعلاقات الحاضر غربية عالمية.

ومن هنا كانت مثلاً ترجمة «ليلى والمجنون أو الحب الصوفى» من تأليف الشاعر الفارسى عبدالرحمن الجامى، وقد زود الترجمة بمقدمة وتعليق لشرح إشاراتها التاريخية والفلسفية وبيان مصادرها الغربية. وبالمقابل أغنى محمد غنيمى هلال المكتبة العربية بعدد من الترجمات عن الفرنسية، يمكن أن يذكر منها كتاب

(ما الأدب؟) لجان بول سارتر، وهى ترجمة مشفوعة بتقديم وتعليق (١٩٦١).

وأخيراً، من المشكلات التى تعترض التدقيق فى إسهام غنيمى هلال تداخل منشوراته فكثير من كتبه الصغيرة ليست إلا فصولا من أحد كتابيه الأدب المقارن أو النقد الأدبى.

وفى مجال الكلام على إسهام محمد غنيمى هلال لابد من الإشارة إلى أنه أول عربى - مشرقى على الأقل - كتب عن الأدب العربى المقارن بلغة أجنبية. وتقف مقالته «دراسات الأدب المقارن فى الجمهورية العربية المتحدة» وحيدة فى «الكتاب السنوى للأدب المقارن» الذى تصدره الرابطة الدولية للأدب المقارن [١٣]. وهى مقالة قصيرة نشرت عام ١٩٥٩ وتضمنت تقريرا موجزاً عن حالة الأدب المقارن فى الجامعات المصرية بوجه خاص، وفيها إشارة إلى جامعة دمشق أيضًا. وقد سبقت الإشارة آنفًا إلى هذه المقالة واقتبسنا منها بعض آراء غنيمى هلال.

وقد اخترقت المنون شمعة محمد غنيمى هلال وهو فى زهوة حماسته (١٩٦٨)، فلم تكتمل رسالتاه التأليفية والتدريسية، ويذكرنا بوفاة جوزيف تكست المبكرة، وهو رائد من رواد الأدب المقارن فى فرنسا فى مطلع القرن العشرين.

والجدير بالذكر أن الملتقى العربى الأول للأدب المقارن (عنابة ١٩٨٣) وجه تحية تقدير إلى الرواد الأوائل للدراسات المقارنة فى الأدب العربى الحديث وفى مقدمتهم روحى الخالدى، رائد الأدب العربى المقارن، والدكتور محمد غنيمى هلال مؤسسه وحجته [١٤].

الهوامش

(١) د. محـمد غنيـمى هلال : «الأدب المقارن»، بيـروت ، دار الدعوة، ١٩٨٧ . وهذه هى الطبعة التى أتيحت لى مراجعتها، وفيها مقدمات الطبعات الأولى والثانية والثالثة.

(٢) جميع الإحالات والاقتباسات المنسوبة إلى مقدمة الطبعة الأولى مأخوذة من المصدر السابق ص ٥ ـ ٨

(٣) السابق ، ص٨.

(٤) السابق، مقدمة الطبعة الثانية، ص٣.

(٥) نشير إلى مطالعة صريحة بهذا الشأن للدكتور الطاهر أحمد مكى الذى تمنى لو أن الكتاب بقى على صورته الأولى مع إضافة بعض التفـاصيل. ولاحظ أن توفر المادة النقدية والرغبة فى تضخيم الكتـاب دفعا بالمؤلف « إلى إضافة صـفحات كثيرة إلى «الأدب المقـارن» تتصل أصلا بالنقد الأدبى وصلتها بالمقارنة هامشية»، مكى، ص ص ١٨٩ ـ ١٩٠.

(٦) السابق ، مقدمة ط٢ ، ص٢.

(٧) السابق ، مقدمة ط٣، ص ج.

(٨) بالطبع لاتناقش هنا صحـة المادة العلمية للكتاب ولا الموقف الفكرى، وحـسبنا أن نتناوله فى السياق الحالى من خلال منطقه الخاص.

(٩) د. محـمد يوسف نجم: (النقد الأدبى). مـن كتاب (الأدب العـربى فى آثار الدارسين)، تأليف صالح العلى وآخرين. بيروت ١٩٦١، ص ٣٦١.

(١٠) د. محمد غنيمى هلال : دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر، القاهرة ، ١٩٦١ ـ ١٩٦٢، ص١٥ بوجه خاص . وكان هذا الكتـاب قد صدر عن دار نهضة مصر عام ١٩٥٦ ثم ظهـر دون تغيير فى الطبعة المشـار إليها هنا عن معهد الـدراسات العربية العالية.

(١١) السابق، ص١٦.

(١٢) السابق، ص٣.

(١٣) حتى عام ١٩٨٨ وابتداء الثلاثـينات لايرد فى الكتاب السنوى أية مادة عن الأدب العربى سوى مـادة غنيمى هلال المشار إليهـا (١٩٥٩) ومادة أخرى للتـوتنجى قصيرة تتـضمن بشكل رئيسى عرضاً لجهود غنيمى هلال نفسه لا أكثر:

CILBERT Tutungi : Comparative literaure in the Arab world, Yearbook, 1964, P.64

(١٤)ـ انظر تقـريـر حـسـام الخطيب بعنوان: «مـلتـقى الأدب المقـارن فى عنابـة : هل يكون بداءة تاريخية؟»، المعرفة ع ٢٥٧، تموز١٩٨٣، ص ١٦٣.

مع العلم أن غنيمى هلال لم يقـابل بتقدير كاف ربما بسـبب تداخل النزعات الأيديولوجية والموقـفية والشخصية من جهة وبسبب الحملة (العقائدية) التى شنت على المدرسة الفرنسية من جهة أخرى.

من كتاب «آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً»

دار الفكر المعاصر بيروت، ودار الفكر ـ دمشق ١٩٩٢

ص١٨٦ـ ١٩٢.

محمد غنيمى هلال

١٩١٦ - ١٩٦٨

بقلم: صبرى حافظ

وهو يحث الخطى نحو عامه الثالث والخمسين غاب . . تعثرت في المرض خطواته فمضى فى السابع والعشرين من يوليو مدثرا بالصمت مثخنا بالجراح . . بعدما استطاع المرض الكئيب أن يقهر داخله إرادة الحياة . فانطفأت بذلك حياة واحد من أكثر الدارسين إخلاصًا ومن أعمقهم فهما لطبيعة الدراسات الأدبية والنقدية. واحد من الذين بذلوا للعمل الدءوب حياتهم، بعيدا عن الأضواء والمطامع معيدا بذلك للأذهان صورة العالم العازف عن الشهرة المخلص للدرس والتحصيل. وهذا الإخلاص الشديد هو الذى حال - فى اعتقادى - بينه وبين المشاركة الواضحة فى الحياة العامة كالكثيرين من أبناء جيله.

محمد غنيمى هلال ينتمى إلى نفس الجيل الذى أنجب نجيب محفوظ (١٩١٢) وعادل كامل (١٩١٦) ومحمد مندور (١٩١٧) ولويس عوض (١٩١٥) وفتحى رضوان (١٩١١) . . هذا الجيل الذى ولد على امتداد السنوات القليلة التى سبقت ثورة ١٩١٩ ومهدت لها . . وتفتح وعيه على العالم بعدما التهم الفشل أكثر منجزات هذه الثورة القومية العظيمة . . لكن مساهمة غنيمى هلال فى حياتنا الأدبية تأخرت عن مساهمة أبناء جيله هؤلاء لأكثر من عشر سنوات . . ويرجع هذا التأخير إلى عوامل عديدة سنحاول أن نريق عليها الضوء ونحن نبدأ معه رحلة الحياة منذ بواكير الصبا.

ولد محمد غنيمى هلال فى ١٨ مارس عام ١٩١٦ بقرية سلامنت مركز بلبيس بمحافظة الشرقية، فى فترة كان التعليم الدينى هو غاية أبناء القرى ومنتهى أملهم . . لذلك لم يلبث والده أن دفعه فى مدارج الصبا إلى كتاب القرية حتى يحفظ القرآن فى سن مبكرة . . وفى الثانية عشرة من عمره أتم حفظ القرآن فالتحق بمعهد الزقازيق الدينى عام ١٩٢٨ وظل طالبا به حتى حصل على الابتدائية الأزهرية عام ١٩٣٢ ثم على الثانوية الأزهرية من نفس المعهد عام ١٩٣٧ . . وإلى

جانب دراسته الأزهرية طوال هذه السنوات التسع استطاع غنيمى هلال أن يتعلم اللغة الفرنسية على يد قريب له بالزقازيق متخرج من مدرسة (الفرير) . . وواصل تعلم هذه اللغة بدأب ومثابرة طوال سنوات تعليمه الابتدائى ثم الثانوى حتى استطاع بالقرب من نهاية المرحلة الثانوية أن يقرأ عددا من الأعمال الأدبية الفرنسية، وخاصة أعمال المدرسة الرومانتيكية التى وافقت هواه وألهبت وجدانه. ثم استطاع فى نهاية هذه المرحلة أن يترجم رواية شاتوبريان (أتالا) . . بل وحاول فى نفس العام أن يكتب هو الآخر رواية على غرار أعمال شاتوبريان ولامارتين وبرنادران دى سان بيير وفيكتور هوجو والفريد دى فينى وغيرهم . . فكتب رواية رومانسية ملتهبة سماها (أمير البحر الصغير) وهى رواية لم يقيض لها حتى الآن الظهور.

وفى عام ١٩٣٧ نزح إلى القاهرة والتحق بكلية دار العلوم التى تخرج منها عام ١٩٤١ فعمل مدرسا للغة العربية بمدرسة قوص الابتدائية لمدة عامين حيث انتقل إلى مدرسة مصر الجديدة الابتدائية وظل مدرسا بها لعامين آخرين حتى عام ١٩٤٥ . . . وفى ديسمبر من هذا العام سافر إلى باريس فى أول بعثة لوزارة المعارف بعد الحرب العالمية الثانية. فقد كان من القلائل الذين تخرجوا من كلية دارالعلوم يجيدون لغة أجنبية، لذلك ظفر بسهولة بهذه البعثة الطويلة لنيل درجة الدكتوراه من السوربون. وفى باريس وجد أن عليه أن يحصل أولاً على ليسانس الأدب من ألسوربون حتى يستطيع أن يتقدم فيها للدكتوراه. وبعد أن نال عام ١٩٤٧ ليسانس الآداب من السوربون بدبلوماته الأربعة فى فقه اللغة والأدب الفارسى والأدب الأسبانى والأدب الإنجليزى بدأ فى الإعداد لدكتوراه الدولة التى حصل عليها عام ١٩٥٢ فى موضوعين كبيرين أولهما عن تأثير النثر العربى فى النثر الفارسى فى القرنين الخامس والسادس الهجرى (الحادى عشر والثانى عشر الميلادى) وثانيهما عن مأساة هيباتيا فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى منذ القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين.

وقد أولى محمد غنيمى هلال موضوع هيباتيا هذا عناية خاصة بعد عودته من فرنسا، فلم يكتف بدراسته الطويلة عنها فى رسالة الدكتوراه والتى تناول فيها ليس فقط أدق تفاصيل حياة هذه الفيلسوفة العالمة الجميلة ومصرعها، ولكن أيضا

كل ماكتب عنها فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى من أعمال . . لويس مينار وفولتير وموريس ماجـر وديدرو فى فرنسا إلى كنجسلى وتولاند فى انجـلترا . واستطاع عن طريق هذا التناول التـفرقة بين طبـيعة الشـعبين الفـرنسى والإنجليزى فى تناولهـما للمـأساة وفى فهـمهـما للأدب . . لم يكتف بـهذه الدراسة الـكبيرة بـل أعد عن مأساتها برنامجـا إذاعيًا خاصًا قدمه البرنامج الثانى بإذاعة القـاهرة فى بواكير حياته عام ١٩٥٨ .

ولا أدرى أيرجع اهتمـام محمد غنيـمى هلال بهيبـاتيا إلى إحساسـه الفاجع بقصة حياتها التراجيدية الأليمـة؟ أم إلى إعجابه بإخلاصها للعلم وتقديسها له :؟ أم إلى انبهاره بهـذا الاكتمال الرائع الذى يقدمه نمط هيـباتيا ، فقد كانت ذكـية جميلة وعاقلة إلى الحد الذى دفـع ديدرو إلى أن يقول عنها : «إن الطبيعـة لم تهب إنسانا من العقل والحكمة ما وهبته لتلك الفتاة»؟ أم كـان حدسا منه بأن حياته ستسير فى نفس الطريق الوعر الذى مضت فيه هيباتيا . . . فقد تشابهت حياة غنيمى هلال مع حياة هيـباتيا والتقت مـعها فى سمات كـثيرة . . . عاش مثلهـا حياة قصـيرة حافلة بالجهد والتحصيل والعرق . . ونشد مثلها الكمال فى ميدان دراسته فتعلم أكثر من خمس لغات وأتقنهـا . . وكانت هى أول فيلسوفة مصـرية وكان هو أيضا أول من دعا إلى دراسـة الأدب المقارن وقعـد أصوله . . ووهب حيـاته ـ مثلها ـ مـخلصا للعلم فكان باحثـا عن الصدق وعن الخير وعن العدالة . . لـذلك حيكت حوله ـ مثلهـا ـ المؤامرات ودبرت الدسائس . . ووجـد عليه ـ مـثلها ـ أن يذود عن الحق وأن يجهد نفسه ليشرح لمن حوله البديهيات .

ففى عـام ١٩٥٢ عاد محـمد غنيمى هلال من باريس ليـعمل مدرسًـا بكلية دارالعلوم بجـامعة القـاهرة . وليخوض فـيهـا أولى تجارب حيـاته العامـة . بعد أن استنفدت سنوات الدرس والتـحصيل قرابة الأربعين عاما من حـياته . وبعد أن كان أبناء جيله قد أنجزوا عددًا كبيرًا من الأعمـال الهامة فى حياتنا الأدبية . . كان نجيب محفوظ قد كتب كل رواياته التاريخية والاجتماعية حتى الثلاثية . وكان عادل كامل قد كسـر قلمه فى مطلع الشباب تاركًـا الساحة بعد أن وهب الحيـاة الأدبية روايتين جيدتين ومسرحية . وكان محمد مندور قبلهما قد أصبح ملء السمع والبصر بأعماله النقـدية ـ (نماذج بشرية) و(فى الميـزان الجديد) ـ التى نشـرت فى مجلـتى الثقـافة

والرسالة، وبمواقفه السياسية الهامة التى وصلت به إلى عضوية البرلمان عام ١٩٥٠. وكان لويس عوض قد قدم دراسته عن الأدب الإنجليزى وترجماته الأولى الجيدة لهوارس وشيلى ... وبكلمة موجزة كان أبناء جيله قد أنجزوا خلال السنوات الطويلة التى انصرف فيها، هو، للدرس والتحصيل قدرا كبيرا من أعمالهم الأدبية الهامة. وكان عليه هو أن يبدأ من أول الطريق. ولن يكون الأمر صعبا عليه فقد تزود طيلة إقامته فى باريس بزاد وفير من الثقافة الثقيلة إن صح التعبير.

وبدأ ينظر فى الحياة الأدبية حوله حتى يتحسس بين مسالكها الطريق .. فوجد أن جهامة الحياة السياسية التى عاشتها مصر طوال الأعوام التى سبقت عودته من باريس عام ١٩٥٢ قد أجهزت على المدرسة الرومانسية فى الأدب، التى ازدهرت على أيدى مصطفى لطفى المنفلوطى وحسين عفيف وإبراهيم ناجى وعلى محمود طه وطه حسين - فى ترسمه خطوات سانت بيف النقدية - وغيرهم. وأخذت تقيم على أنقاضها البناء الجديد للمدرسة الواقعية فى القصة والشعر والنقد والمسرح. وبين هذين المدرستين كانت هناك أصوات واهنة لدعاة المدرسة الوجودية والبرناسية. وكان النقد الأدبى - وهو مجال تخصصه - حلبة زاخرة ماتزال تصطرع فى ساحتها شتى هذه المذاهب الأدبية. وكان أنصار المدرسة اللفظية التى انحدرت من أعمال الشيخ حمزة فتح الله ماتزال تفرض سلطانها على كثير من المناهج الجامعية حتى أصبح النقد الأدبى فى الجامعة نوعا من الدراسات اللفظية واللغوية. وكانت المدرسة التأثرية التى بدأتها كتابات يحيى حقى النقدية ثم أخذ محمد مندور يرسى دعائمها بترجمته لكتاب لانسون وماييه (منهج البحث فى اللغة والأدب) وبدراساته النقدية قد بدأت تؤتى ثمارها وتجتذب إليها جماهير القراء. وخاصة بعدما دعمت النظرة التأثرية فى كتاباتها النقدية بالنظرة الاجتماعية حينًا والتاريخية حينا آخر. بينما أخذت المدرسة الواقعية - عند لويس عوض ومحمود العالم وعبدالعظيم أنيس - على عاتقها أن تعيد تقييم أدبنا الحديث بطريقة لاتخلو من البدائية والتعسف .. ولم تخل الحلبة من بعض الأصوات المفردة الرامية إلى التحليل النفسى للأدب أو التقييم الجمالى للأعمال الفنية أو مناقشة الإنسان فى الموقف داخل إطار المدرسة الوجودية.

وسط هذه الحلبة الصاخبة وجد محمد غنيمى هلال نفسه غب عودته من

باريس . ووجد أن عليه أن يبدأ بمشروع طموح يعوضه ما فاته طوال سنوات الدرس والتحصيل. ويبرز صوته نقيًا واضحًا وسط جوقة هذه الأصوات المصطرعة. فوضع تخطيطا لمشروع طموح بحق يكتب بمقتضاه سلسلة من الكتب الرصينة تحت عنوان (المذاهب الأدبية الكبرى) يعرف فيها بأسلوب علمى لاتعوزه المصادر والمراجع بكافة المذاهب الأدبية الهامة مثل الكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية والبرناسية والوجودية وغيرها.

وبدأ يجمع مادة هذه السلسلة العامة. غير أن الحياة فى دار العلوم كانت تدخر له صراعا فريدا استنفد قدرًا كبيرًا من وقته وجهده. إذ وجد أن برامج الدراسة فى هذه الكلية العتيقة تتعارض مع كثير من البديهيات العلمية وتتنافى معها. فقد كانت هذه البرامج تقدس السلفية تقديسا ينحصر بأصحابه فى دائرة مغلقة لا تريد أن تفتح على الثقافات الأجنبية أو تطل عليها. دائرة تعاند وحدها التيار الجارف الذى اندفعت فى مسراه حياتنا الأدبية والفكرية فى الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين، والذى كان يحاول جاهداً أن يرتبط بالواقع من ناحية وأن يتأثر من الناحية الأخرى بالتيارات الجادة فى الثقافة الأوروبية . . وتصر على أن ليس هناك ماهو أفضل من الشعر العربى القديم جاهليا كان أم عباسيًا. وعلى أن النثر العربى الذى بدأ بابن العميد قد انتهى بموت عبدالحميد (*). لذلك بدا صوته وهو يدعو إلى ضرورة دراسة الآداب الحديثة والقديمة فى شتى بلاد العالم غريبًا وسط جوقة السلفيين التى كانت تفرض على كل شىء فى دار العلوم عباءتها القاتمة.

(*) لاشك أن عدم إلمام الكاتب ببرامج الدراسة فى دار العلوم هو الذى جنح به إلى مثل هذه الآراء الجائرة المتعسفة، فهذه البرامج تقوم ـ منذ إنشاء الكلية ـ على أساس من التفاعل المثمر بين أصفى ينابيع التراث العربى والإسلامى من ناحية وأحدث التيارات الثقافية العالمية فى مجال الفكر والأدب من ناحية أخرى، ولقد كانت دار العلوم منذ البدء عنوانا علي الانفتاح الرشيد على كل الروافد الحضارية الحديثة دون أن تنجرف فى تيار التبعية العمياء لهذا الرافد أو ذاك، ويكفى برهانا على هذا أنها كانت أول مؤسسة علمية فى العالم العربى والإسلامى تدخل «الأدب المقارن» فى برامج دراستها قبل سفر الدكتور غنيمى إلى فرنسا بسنوات، وكانت قضية الدكتور غنيمى التي نذر لها حياته هى قضية التفاعل الواعى الرشيد بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافات الأخرى، وهى السمة التى تميز برامج دار العلوم، ولم يكن الدكتور غنيمى رحمه الله أول من بعثته الكلية إلى أوروبا للتزود من التيارات الثقافية العالمية الحديثة، فقد سبقه الكثيرون من أبناء دار العلوم ولحق به الكثيرون، وقد كان هؤلاء ولايزالون من أبرز رواد الدعوة الرشيدة إلى التجديد فى شتى المجالات الثقافية.

(التحرير)

وأخـذ هؤلاء السلفيـون فى بداية الأمر يـنظرون شزرا إلى ذلك القـادم من باريس يشقشق بعبارات غـريبة عن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب العالميـة المختلفة. . غير أنهم مالبثوا أن أحسوا بخطورة دعوته فبدءوا يتميزون له غضبا بينما مضى هو بكل ماوسـعه من جهـد يؤكد صـواب نظرته ويستخـرج لها من بطون التـاريخ الحجج والأسـانيد. مـؤكـدا «أن أدب كل أمة هو جـزء من الأدب العـالمى . . وأن الآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة عـامة يجب أن يقاس الإنتاج العالمى بتلك النظرة يوسع آفاق الحاضر ويـسمو بآفاقنا فى النقد؛ فالأدب الحـديث لايقوم على أساس الأدب القومى فى ماضيه فحسب، ذلك لأن اكتشاف الآداب العالمية والارتواء من مناهلها فى القديم والحديث يعدل من نظرتنا إلى الأدب القومى، ويدفع به إلى الأمام [1].

فأكـثر «الآداب فى عصور نهـضتنا تأخذ وتعطى. وتتـحاشى الانطواء على نفسـها خوف أن تقفر وتجدب» [2]. ولذلك فقد «أصبح زعما باطلا القول بانطواء أدب ما - مهـما عظم - على نفســه. وباستغنائـه بقرائح ذويه عن استـعارة الأفكار والآراء والصور والأجناس الأدبية من الآداب الأخرى، كما أصبح من البديهيات أن الآثار الأدبية ذات الشأن لها أصولها فى إنتاج السـابقين أو المعاصرين، كما أن لها صداها فى حياة الأمم وفى قرائح المفكرين، وآية ذلك أن أبناء الآداب الكبرى - كالفرنسية مثلا - يبحثون ويمعنون فى البـحث ليكتشفوا الموارد الأدبية التى تغذى بها أدبهم. ولا يقتصرون فى ذلك على بحثهم فى الآداب القـديمة اللاتينية واليونانية، أو فى الآداب الأوروبيـة الحديثـة. بل يتجـاوزون ذلك إلى البحث فى الآداب الأخـرى كالآداب الشرقية من هندية وفـارسية وعربية» [3] مستـخلصا من كل هذه الشواهد والحقائق دعوته إلى «ضـرورة تعاون الآداب وإفادتها من بعضهـا البعض. وتبادلها التأثير فيما بينها لتغنـى وتكمل فى أجناسها الأدبية وتياراتها الفنية والفكرية. وهذا الطريق لا وجه للتردد فى سلوكه إلا لمن قصرت بهم ثقافتهم عن السير فيه فزعموا أن الكمـال هو أن نبقى فى حـدود ماورثناه من أدب ونقـد. يدافعـون بذلك عن قصـورهم فى وسائل الـبحث وميـدان الثقـافة. ويحـاولون أن يوقفـوا الزمن فى تطوره، بل ويحـاولون أن يرجـعـوا به إلى الوراء. مناهضـين بدعـوتهم تلك مـا انتهجته اللغات العالميـة كلها فى آدابها ونقدها فى كل العصور» [4] . . وهكذا بدأ محـمد غنيـمى هلال يهاجم هؤلاء الـسلفيين ويـسفه نظرتـهم القاصرة، ويـفضح

عجزهم فى ثنايا أغلب كتاباته . . نازعًا عنهم العباءة البالية التى كانوا يتشحون بها تحت زعم حماية التراث والذود عنه. . ولم يترك لهم الفرصة ليتهموه بالجحود والعقوق وبإنكار مكانة التراث القديم . . بل دعا هو نفسه إلى أنه «لاينبغى أن تشغلنا دراسة النقد الحديث عن دراسة النقد القديم، فليس هذا النقد مجرد نظريات تجريدية تعبر عن ذاتية قائليها، أو عن حاجات عصر انقطعت صلتنا به كما قد يتوهم البعض، بل إن لدراسة النقد فى الماضى آثار بعيدة المدى فى إدراكنا للنقد والأدب فى الحاضر» (٥) . . فما كان يحاربه ليس الآداب القديمة، ولكن النظرة الضيقة الأفق التى تريد أن تنغلق على القديم وأن تنكر الجديد.

واحتدم بذلك الصراع بينه وبين دعاة الأفكار القديمة والمحافظة، فوجد عليه أن يسارع بالبدء فى مشروعه الطموح عن المذاهب الأدبية ليضع خلال دراسته لها النقط فوق الحروف، ويوضح الأصول التاريخية والفلسفية لأفكاره الجديدة التى نادى بها. ويبدأ هذا المشروع الكبير بكتابه عن (الرومانتيكية) بالرغم من أن التسلسل التاريخى والمنطقى كان يتطلب منه البدء بالكلاسيكية . . لكنه بدأ بالرومانتيكية لا ليشرح مذهبا أدبيا فحسب، ولكن ليفجر ثورته العارمة على عفن الكلاسيكية وجمودها . . فقد كان يحس حوله فى أروقة الحياة الفكرية فى الجامعة بسلطان السلفيين يفرض على كل شىء عباءته القاتمة . . وكان لابد له أن يثور على هذا السلطان وأن يؤكد للجميع أن ثورته هى صوت العقل وصوت التاريخ ومنطق التطور . . فكتب دراسته الممتعة عن الرومانتيكية شارحا فيها كيف «قامت الثورة الرومانتيكية فغزت الكلاسيكية فى مختلف الميادين الأدبية وعارضتها فى مبادئها العامة وفى قضاياها الأدبية الخاصة. واكتسبت للأدب بذلك ميادين جديدة كانت محرمة عليه. وصالت فى هذه الميادين بنفس الروح الثورية التى نشأت بها. وكانت فى ذلك مستجيبة لحاجات المجتمعات من الناحية الفنية والاجتماعية، وسار ركب الأدب فى هذه الحركة مع التيارات الفلسفية التى شغلت مفكرى العصر. فلم تكن الرومانتيكية مجرد نزعات فردية استجابت لها فئة من النزقين، بل كانت مبادئ عامة وحدت مابين الآداب الأوروبية فى طور خطير من أطوار المدنية الإنسانية. وكان محور الرومانتيكية الاهتمام بالفرد وتقدير حقوقه، لبناء مجتمع تستقر فيه مبادئ الحرية والإخاء والمساواة» (٦). بهذه النظرة الفاهمة

للرومـانتـيكيـة المقدرة لدورهـا الثورى الكبـيـر كـتب محـمـد غنيـمى هلال عن الرومانتيكية، بادئًا بنشأتها متعمـقًا للروافد التى نهلت منها وللمواضعات الحضارية التى تطلبت ظهـورها، موضحـا ملامـحها وشـارحا قضـاياها. ومؤكـدا الجوانب الإيجابية فى ثورتها على الكلاسيكية وفى تخطيها لمفاهيمها البالية.

ولهذا، فى اعتـقادى، لم يكتب عن الكلاسيكيـة ـ بالرغم من أنه يعدنا فى الصفحـة الأولى من الرومانتيكية بكتـاب قادم عنها ـ فما كـان يريد أن يدعمه ليس الارتداد إلى الماضى والانغلاق فى قراقعه .. ولكن استـشراف المستقبل والانفتاح على العالم بوعي وحب وعـمق ودونما حواجز من العـقد القديمـة السقيـمة التى ترتوى من الإحساس المرضى المتـضخم بالذات الضئيلة الشـأن .. لهذا كتب عن الرومانتيكية ولأنه وجد أن فهم الأدب العـربى لهذا المذهب الثورى العظيم قد قعد عن إدراك جوانبـه الثائرة مكتفيًـا بالجوانب السلبية المتـمثلة فى كثرة الضـجر وفى الشكوى الدائمة من الزمن وفى الإفراط فى البـكاء والاعترافات الشخصيـة حينما انقلب الثوار الـرومانتيكيـون فى الثلث الثانى من القـرن الماضى إلى بكائين يرثون آمالهم العـراض بعد مـاتعذر عليهم منـالها .. فوجـد عليه أن يصحـح هذا الفهم الشائه عن الرومانتيكية وأن يرسى دعائم الفهم السليم لها.

وقد أخذ غنيـمى هلال على عاتقه هذه المهمـة فى كثير من أعـماله الأدبية، فكتب كتابه الكبير (المدخل إلى النقد الأدبى الحديث) والذى سماه فى طبعته الثالثة (النقد الأدبى الحديث) ليصحح الأفكار الخاطئة والشائهة عن النقد الأدبى الحديث وعن دوره ووظيفته. لذلك فإنه يعلن منذ الصفـحات الأولى لهذه الدراسة الكبيرة أنها «تتـضمن دعوة لبناء النقد علـى أساس علمى موضوعى، لايقـضى على ذاتية الناقد ولايتحكم فى أصالته. ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة فى النقد وفى الأدب. حتى نقـضى على الأدعياء فى مـجال الأدب ونقده. وحتى يتـسع المجال للدعاة المؤمـنين بالأدب ورسالته. وبأننـا يجب أن نعيش بجهـودنا الصادقـة الجادة لوطننا وللإنسانيـة. مما يتطلب منا أن نحيا بفكـرنا وأدبنا فى العصر الحديث، غـير متـخلفين عنه ولا متـوانين. فكما أن الأدب هو التعـبير الحـر عن وعى الأمة فى آمالها ومثلهـا، من وراء التصوير الصادق لواقعها فـيما يشف عنه من إمكانيات أو يوحى بها، فـإن النقد هو وعى الأدب الصادق الـرشيد لدى الكتـاب والنقاد على

السواء» (٧) . . وهذا هو نفس مايؤكده فى كتـابه الكبير الآخر (الأدب المقارن) من أنه قد «أصبح التـخصص والاستيعـاب أساسا لكل بحث مثمـر، وصار لزاما على كل باحث تحديد مـيدان بحثه فى مـسألة واحدة أو فى مؤلف أو فى كـتاب أو فى فكرة لكى يتاح له أن يتـعمق فى بحثه ويحلل النصـوص الخاصة به، ويستقرئ الحقـائق التى مهدت للإنتـاج الأدبى، ويضع ذلك الإنتاج فى موضـعه من تاريخ أدب الأمة التى نشأ فيها ومن حيـاة مؤلفه مع مايتبع هذا التحليل وذلك الاستقراء من استنتاج للحقائق العلمية التى لايشوبها تخمين ولاتقف عند المظاهر العابرة» (٨) . . هكذا أخذ محمد غنيـمى هلال على عاتقه تأكيد المنهج العلمى والدعوة إلى الاعتماد عليه والأخـذ بأساليبه حتى نستطيع أن نصحح ما فى الأذهان من مفـاهيم شائهة عن النقد الأدبى وحتـى يتخلص هذا الميدان من الأدعياء ومن عديمى الثقافة والموهبة .

فكتب هذا السـفـر النقـدى الضـخـم الذى تناول فـيـه تطور النقـد الأدبى ومفاهيمه الأساسية منذ أفلاطون وأرسطو حتـى اليوم. بادئًا بباب كبير مسهب فسر فيـه أبعاد النظرية النقدية عند أرسطو مـستخلصـة من كتبه الـرئيسية (فن الشـعر) و(الخطابة) و(الطبيعـة) و(السياسة). وأتبعـه بباب كبير آخـر عن النقد الأدبى عند العرب تعقب فيه جذوره الأولى متلمسًـا بصمات النقد الأرسطى عليه، منتقلا بعد ذلك إلى تقسيم العرب النقـدى لفنون الأدب من شعر ونثر، وأسلوبهم فى الحكم على الأجناس الأدبية المخـتلفة وفى تقييـمها بلاغيًا، مـفصلاً المعاييـر النقدية التى أرساها النقاد العرب القـدامى كابن سلام والجاحظ وقدامة وعـبدالقاهر والآمدى، وغيرهم. . مقـيمًا البلاغة العربية تقيـيمًا موضوعيا أميـنًا يحدد بمنهج علمى مشرق الفرق بينها وبين النقـد الأدبى بمعناه الحديث. محددا ماينبغى له أن يبـقى منها وما يجب أن يندثر . وهذا ماجلب عليه عداوة الكثيرين من رجعيى دار العلوم.

وقد درس مـحمـد غنيـمى هلال هذين الموضوعـين الكبيـرين فى أكثـر من ثلاثمائة صفحة ليمهد لموضوعه الرئيسى - الذى استغرق الخمسمائة صفحة التالية - وهو النقد الأدبى الحديث بمدارسـه وفلسفاته المختلفة. بادئا بدعاة المثـالية ومذهب الفن للفن مثل ديدرو وكانت وتيوفيل جوتيه، منتقلا بعد ذلك إلى النزعة الجمالية التـعبيـرية عند هازلت ولامب وأندريه جـيد حـتى يصل أخـيـرا إلى المدرستـين

الوجودية ثم الواقعية. ثم يعمد بعد ذلك إلى دراسة الفنون الأدبية المختلفة من شعر وقصة ومسرحية مفصلاً الأصول النقدية والعلمية لكافة جزئياتها ولأدق مكوناتها، داعيًا إلى ضرورة النظر فى الأعمال الأدبية القديمة والحديثة بمنهج علمى عصرى يقوم على أساس التحليل النفسى والتاريخى والاجتماعى والفنى، لاعلى الأساس اللفظى البلاغى العقيم.

والانطباع الأول الذى نخرج به من هذه الدراسة الكبيرة هو أننا إزاء مثقف موسوعى كبير وعالم مدقق شديد الأمانة. فهو لايهبك كما هائلا من المعلومات الدقيقة الممحصة فحسب، ولكنه يقدم لك هذه المعلومات بأسلوب العالم وبأمانته. . فلا تخلو صفحة من صفحات كتبه من الهوامش التى يثبت فيها المراجع. ولا تخلو طبعة لاحقة من طبعات كتبه من إضافات وتعديلات عن سابقتها، وهى ليست إضافات أو تعديلات بسيطة أو هينة ولكنها إضافات وتعديلات كبيرة تنبئ عن قلقه إزاء عمله وأمانته تجاهه. فبينما كانت الطبعة الأولى من (المدخل إلى النقد الأدبى الحديث) والتى صدرت عام ١٩٥٨ تقع فى أقل من ستمائة صفحة من القطع المتوسط نجد أن الطبعة الثانية من نفس الكتاب والتى صدرت عام ١٩٦٢ تقع فى أكثر من ثمانمائة صفحة من القطع الكبير، بعد أن دعمها بكمية كبيرة من الإضافات والاستشهادات التطبيقية . . وقد يعترض كثيرون على ذلك الإسهاب الذى نعثر عليه دائما فى كتابات غنيمى هلال وعلى اكتظاظها بالمعلومات إلى حد كبير. . . وقد يعيبون عليه روحه المدرسية وأسلوبه التجميعى الذى يصيب أعماله بالترهل فى أجزاء كثيرة منها. . وتكراره الدائم للكثير من البديهيات والأفكار الأدبية الشائعة. واستعماله للكثير من المصطلحات المدرسية بإسراف ممجوج، بينما كان باستطاعته أن يستعيض عنها بالمصطلحات النقدية الأكثر نضجا . . وقد يعيبون عليه أشياء كثيرة مشابهة . . لكن كل هذا راجع فى اعتقادى إلى إحساس هذا الدارس القدير ـ ولوجوده فى دار العلوم بصفة خاصة ـ بافتقارنا إلى الكثير من الأشياء التى أصبحت فى الغرب نوعا من البديهيات، وإلى وعيه بكثرة المتطفلين على ميدانى الدراسات الأدبية والنقد الأدبى لايملكون الاستعداد والثقافة ولاتتوافر فيهم حتى النوايا الطيبة، وإدراكه أن اكتظاظ الحقل الأدبى بذوى الحس التجارى لا النقدى جعل الكثير من البديهيات النقدية الأولية فى أشد

الحاجة إلى التـأكيد والتوضـيح . . وإذا كان أكثر أبناء جيلـه قد رأوا أن عليهم أن يدرسوا الأدب العربى سـواء القديم منه أو الحديث. فإن محـمد غنيمى هلال آثر أن يهب نفـسه لمبحـثى النقد الأدبى والأدب المقـارن، لأنه كان يوقن أن من يـنجز دراسة فقـد أضاء جوانب موضوع واحـد فحسب، أما من يرسى القـواعد النقدية والأسس المنهـجيـة للدراسات النقـدية والمقارنة فـقد مـهد السـبيـل أمام عـشرات الدراسات وأضاء الطريق الذى يمكن لتـلاميذه أن يسيروا فيه وأن يـنجزوا الكثير. ولاشك أن دراسته المتعمقة لـلأجناس الأدبية فى كتابيه (المدخل إلى النقد الأدبى) و(الأدب المقارن) استطاعت أن تلقى دفـقات سخية من الضوء، ليس على طـبيعة كل جنس أدبى وعلى خـصائصـه فحسـب، ولكن أيضا على جـذوره التاريخـية، وعلى الرحـلات التى جـابتهـا أجنة هذه الأجناس الأدبيـة المخـتلفة عـبـر البلدان والعصور حتى تبلورت أبعادها واكتملت مـلامحها، موفرا بذلك المادة الأولية التى يمكنهـا أن تيسر للناقـد «البحث عن الصلة بين الأدب والحـقيـقة، أو بين الأدب والمجتمع أو بين الأدب وعوامل إنتاجه، أو بين الأدب وأهدافه، حتى يستطيع بعد ذلك الاستعانة بعلوم الجمـال ومبادئها والاستفادة بما أسفـرت عنه تجاربها المختلفة» (٩) برحابة علميـة ودون التقوقع فى إطار مغلق يحجب عن عيـوننا النور . . فهذه الرحابة الواسـعة الأفق كـانت سمة من سـمات أدبنا القديـم الأصيل «فقـد توافر لأسلافنا من رحابة الصدر وسعة الأفق مارجعوا به إلى ما انتهى إليهم من المدنيات فعكفوا على دراسته. وحاولوا النفوذ فى أسراره، وإحـياء مارأوه نافعا فيه، وكان للنقد الأدبى حظ كـبير فيمـا قاموا به من جهد فـى هذه السبيل» (١٠). صحيح أنه «كان لقصور النقد العربى القديم ـ فى فهم وحدة العمل الأدبى ـ آثار خطيرة، فهو السبب الأول ـ فـيمـا نرى ـ فى خلو هذا النقد من فلسـفة ذات وحدة مـتكاملة، ومن مذاهب أدبية خـاصة بطبيعة الإنتـاج الأدبى ومضمونه العـام ووحدته وصلته بجمهور القراء وأثره فيهم على نحو مانجده فى نظريات أرسطو وأفلاطون، ثم نحو ما جرت عـليه الآداب الغربية منذ عـصر النهضة حـتى اليوم» (١١) . . وقـد أحس غنيمى هلال بأن هذا القصور الذى أثر على النقد العربى القديم مازال يمد سلطانه إلى نقـدنا الحديث بدرجـة أو بأخرى، فـقدم هذا الكتـاب الكبيـر الذى يرمى إلى تحديد المذاهب الأدبية وتوضيح الفروق بين الأجناس الأدبيـة المختلفة حتى يساهم

فى تخليص نقدنا من هذا القصور . . ثم أتبع هذا الكتاب الكبير بترجمته الجيدة المدعمة بالهوامش والتعليقات لكتاب جان بول سارتر (ما الأدب) حتى تكتمل بالكتابين صورة الأدب الحقة فى ذهن القارئ، وحتى يستطيع بعدهما أن يعرف طريقه وسط غابة الأجناس والفلسفات والمذاهب الأدبية المتشابكة.

وإلى جانب هذا العمل المدرسى الكبير الذى قدمه محمد غنيمى هلال فى سفره الضخم عن النقد الأدبى الحديث، قام بعمل ريادى فى مجال الدراسات الأدبية، وهو تعريفه القارئ العربى بأصول الأدب المقارن وتقديمه لعدد كبير من الدراسات التطبيقية الرائدة فى هذا الميدان. فقد كان الأدب المقارن قبل غنيمى هلال شيئا غائما فى ذهن القارئ العربى لايعرف له تحديدا صحيحا. وكانت الدراسات التطبيقية المتناثرة فى هذا المجال لاتقوم على أساس علمى متين ولاتعنى بأكثر من المشابهات الخارجية بين عمل فنى وآخر، وهى الصيغة المعاصرة من السرقات الأدبية التى عرفتها الدراسات النقدية العربية القديمة . . صحيح أن فيلمان يقول: إن الأدب المقارن هو العلم الذى يتناول «السرقات الأدبية الأبدية التى تتبادلها الدول» غير أن الأدب المقارن قد استطاع أن يحدد ملامحه فى السنوات الأولى من هذا القرن بصورة علمية واضحة. وجاء غنيمى هلال بعد حصوله على الدكتوراه من السوربون فى هذا الفرع الهام من فروع الدراسات الأدبية لينقل إلى عالمنا العربى صورة واضحة لهذا العلم الجديد الذى «يدرس مواطن التلاقى بين الآداب فى لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة فى حاضرها أو فى ماضيها. وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر أيًّا كانت مظاهر هذا التأثير أو التأثر. سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية. أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التى تعالج أو تحاكى فى الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية فى العمل الأدبى، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس فى آداب الأمم الأخرى. بوصفها صلات فنية تربط مابين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف العصور والكتاب، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر فى أدب الرحالة من الكتاب» (١٢) . . ولهذا فإن «الأدب المقارن جوهرى لتاريخ الأدب والنقد فى معناهما الحديث، لأنه يكشف عن مصادر التيارات الفنية

والفكرية للأدب القومى. وكل أدب قومى يلتقى حتمًا فى عصور نهضاته بالآداب العالمية ويتعاون معها فى توجيه الوعى الإنسانى أو القومى [١٣] . . ومن هنا فإن الأدب المقارن لايتناول مايعقد من موازنات بين كتاب آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم فى الآخر نوعا من التأثير أو يتأثر به» [١٤]. أو «مايساق من مقارنات فى داخل الأدب القومى الواحد سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أولا» [١٥].

والحقيقة أن الأدب المقارن بهذه الصورة العلمية يعد رافدا هامًا من روافد النقد الأدبى بمعناه العلمى الشامل، لأنه يبحث عن الجذور التاريخية لأى عمل أدبى، مما يساهم فى إلقاء دفقات سخية من الضوء على النص الأدبى ويساعد على سبر أغواره . . وهو لا يفعل ذلك ليقلل من قيمة الموهبة الفردية للفنان، بل ليؤكد تفردها ويبرز أصالتها «لأن الأدب المقارن يدرس الآثار الأدبية كما هى، فى جوانبها الفنية والفكرية وفى كيفية تكوينها، وفى فروعها التاريخية والاجتماعية. وهو فى دراسته للأذواق وتطورها وللحياة الاجتماعية وأحوالها ، وللشعوب وميولها، لايفعل ذلك إلا ليستوعب دراسة المظاهر المختلفة للمواهب الفردية» [١٦] فالأدب المقارن فى الواقع «بعيد كل البعد عن أن ينقص من قدر الكاتب حين يبحث عما غذى به ذاكرته فى مطالعاته وفى ألوان ثقافته من مختلف الآداب، بل غايته من كل ذلك أن يتعرف على روح الكاتب وينفذ إلى تلك الروح من خلال الثقافات التى هضمها الكاتب وأخرجها للناس خلقا جديدا» [١٧] فليس هناك كما يقول بول فاليرى أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين . . فما الليث إلا عدة خراف مهضومة . . وقد استطاع الأدب المقارن بكشفه عن هذه العلاقات الأدبية الدولية أن يصبح «علما من العلوم التابعة للأدب القومى، تشرح نواحيه الغامضة، وتكشف عن العوامل التى تتحكم فيه وعن مدى نفوذه فى الآداب الأخرى» [١٨] . . واستطاع غنيمى هلال أن يضيء قواعد هذا العلم فى أدبنا العربى وأن يوضح مبادئه الأساسية خلال دراسته الكبيرة عنه.

ولم يكتف بهذه الدراسة الكبيرة التى قدم خلالها كل أساسيات الأدب المقارن . . بل قدم بعدها أربع دراسات إضافية عن هذا الموضوع الأدبى الهام . . أولها دراسته الرائدة عن (الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية) التى درس فيها

بناء على القواعد المنهجية التى حددها كتابه النظرى الكبير (الأدب المقارن) موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى [١٩] بصورة علمية مهد لها بدراسة طويلة عن نشأة الغزل العذرى فى الأدب العربى وعن تصور الفنان العربى لملامح الحب العذرى وإحساسه به. ودرس بعدها كل الأعمال الفنية التى تناولت قصة ليلى وقيس فى الأدب العربى القديم والحديث. ثم عرض بعد ذلك النصوص الفارسية التى تناولت موضوع ليلى والمجنون عند الشعراء الفارسيين نظامى والشيرازى والدهلوى والجامى وهاتفى .. متتبعا بعدها بأسلوب نقدى ذكى وحساس كيف تحول الحب العذرى خلال رحلته من العربية إلى الفارسية إلى حب صوفى يتجاوز شخصية الحبيب ليفنى فى الذات الإلهية المقنعة باسمه... موضحا العوامل العديدة التى ساهمت فى هذا التحول وشكلت أغلب ملامحه .. أما دراسته الثانية فى هذا المجال فهى (دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر) [٢٠] التى قدم فيها إلى جانب التمهيد النظرى الطويل، إحدى دراساته الرائدة فى ميدان الأدب المقارن وهى تتبع المصادر الفرنسية لمسرح أحمد شوقى الشعرى ولكثير من قصائده، وخاصة تلك التى نظم فيها قصصا تدور على لسان الحيوان مؤكدا تأثره بلافونتين فى هذا الجنس الفنى وبكليلة ودمنة وغيرها.

أما دراسته الثالثة التى تناول فيها جانبا هاما من جوانب الدراسات الأدبية المقارنة فهى (المواقف الأدبية) [٢١] وهى واحدة من أهم مباحث الأدب المقارن ومن أكثرها عمقا .. لأنها لاتدرس تبادل التأثير والتأثر الأدبى فى موضوع معين، أو فى شكل أدبى معين، ولكنها تدرس تبادل التأثير بين المواقف الأدبية المتنوعة «والفروق كثيرة ومتعددة بين الموقف الأدبى والموضوع. ومن ثم تكون صلات التأثير والتأثر الأدبية فى المواقف أغنى وأشمل وأكثر ثمرات، إذا نفذت إلى صميم الموقف ولم تقف عند مجرد الموضوع، إذ الموضوع هو المادة التى تتنوع أشكالها على يد الكتاب والشعراء فى حين يكتسب الموقف طابعًا فنيًا واجتماعيًا محددًا يتجاوز التشابه السطحى» [٢٢] والموقف الأدبى كما يوضحه إليوت فى كتابه (الغابة المقدسة) هو «الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال بصورة فنية من خلال العثور على معادل موضوعى أو مجموعة من الأشياء ـ أى موقف ـ تستوفى فيها الحقائق الخارجية المجسدة للتجربة الحسية» [٢٣] .. ويقدم غنيمى هلال فى هذا الكتاب إلى

جانب الدراسة النظرية، واحدة من أمتع دراساته التطبيقية المقارنة عن الموقف الملحمى فى كل من مسرحيات (موتى بلا قبور) لسارتر و(غاب القمر) لجون شتاينبك و(جميلة) لعبدالرحمن الشرقاوى فيقدم بهذه الدراسة المقارنة أعمق دراسة نقدية لمسرحية (جميلة) ولما بها من أخطاء فنية قاتلة.

أما دراسته الرابعة فى مجال الأدب المقارن فهى كتابه (النماذج الإنسانية فى الآداب المقارنة) (٢٤) الذى شرح فيه أهمية مبحث النماذج الإنسانية فى الأدب المقارن «فإلى كشفه عن اختلاف نواحى الكتاب النفسية والاجتماعية والفلسفية فى معالجتهم لموضوع واحد وأمام تيار فكرى واحد، وإلى الخدمات التى يؤديها للتاريخ الأدبى بتوضيحه الصلات التى أثر بها الكتاب بعضهم فى بعض، يرينا بوضوح التيارات الفكرية التى تتحكم فى العصور المختلفة، ويكشف عن ناحية هامة من نواحى النشاط العقلى للإنسان الحديث، وكيف يعكس ذات نفسه فى مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ أو فى مرآة شخصيات أسطورية، بعد أن يسبغ عليهم من نفسه وينفخ فيهم من روحه ويقربهم بذلك إلى نفوسنا، فهو فى الواقع يحييهم ولكنه يحيا بهم» (٢٥) ولذلك فإن دراسة النماذج البشرية الفنية واحدة من أخصب دراسات الآداب المقارنة ومن أكثرها دلالة. لذلك قدم محمد غنيمى هلال فى كتابه هذا العديد من الدراسات التى تتبع انتقال نموذج إنسانى من أدب أمة إلى أمة أخرى، والتغييرات التى طرأت على هذا النموذج فى مكوناته الجسمية والفكرية والنفسية . . فتتبع شخصية أبو الفتح الإسكندرى بطل مقامات بديع الزمان الهمذانى، وأبو زيد السروجي بطل مقامات الحريرى بعد انتقالهما إلى الأدب الأندلسى ثم الأدب الأسبانى من بعده، متعقبًا التغيرات التى طرأت عليهما فى المرحلتين. ثم يدرس بعد ذلك عددا من النماذج الإنسانية المستوحاة من المصادر الدينية مثل شخصيات يوسف وزليخه وتناول الأدب الفارسى لهما، وشخصية الشيطان فى الأدب الأوروبى عند ميلتون وبيرون وألفريد دى فينى وليرمينتوف وفيكتور هوجو وغيرهم . . وانتقل بعدها إلى الشخصيات المستوحاة من الأساطير الشعبية وكيف تناولتها الآداب المختلفة كشخصية جحا وفاوست وعلاء الدين ورستم وسهراب وغيرها. حتى وصل أخيرًا إلى الشخصيات التاريخية فدرس موضوعين من أهم موضوعات الأدب المقارن وهما شخصية كليوباترا فى التاريخ

وكما صورتـها الآداب المختلفة فرنسيـة كانت أو إنجليزية أو عربية . . ثم شخـصية هيباتيا فى الآداب الأوروبية.

خلال هذه الكتب الخمسـة استطاع غنيمى هلال أن يضىء جوانب هذا العلم الجـديد المعـروف بالأدب المقارن، وأن يقـدم فى سـاحـته العـديد من الدراسـات التطبيقيـة الجيدة . . وقد قدم إلى جانب هذه الكتب بضعة دراسـات قصيرة تناول فيها موضوعـات الأدب المقارن كدراسته عن مسرحيتى (جبـهة الغيب) لبشر فارس و(براند) لـهنريك أبـسن [٢٦] أو دراسـته الطويلـة عن فلسفـة الصـورة فى شعـر الكلاسيكيين والرومانتـيكيين والبرناسيين [٢٧] ودراسته عن مسرحـية إيفجينيا [٢٨] وغيرها من الدراسات العديدة الأخرى.

كما استطـاع محمد غنيمى هلال إلى جانب هذا الدور الأكـاديمى الكبير أن يكتب عـددا من المقالات النقـدية التطبـيقـية التى لاتزال تـنتظر من يجمـعهـا فى كتـاب. . بل فى عـدة كتب لأنهـا تربو على المائة دراسة. . كـما ترجم عـددا من الأعمال الأدبية الهامة فى مقدمتها (مختارات من الشعر الفارسى) [٢٩] ومسرحيات (بلياس ومـيليزند) لموريس ميـترلينك [٣٠] و(رأس الآخـرين) لمارسيـل إيميـه [٣١] و(سيـرانو دى برجـراك) لأدمون روسـتان (**) بالإضافـة إلى ترجمة لدراسـتين كبيرتين هما (فولتير) للانسون [٣٢] و(فشل استراتيجـية القنبلة الذرية) لميكشيه . . وقد أنجز هذه الأعـمال كلها خلال الأعوام الخـمسة عشر التى انـقضت منذ عودته من باريس حتى نهايته المبكرة الفاجعة فى السابع والعشرين من يوليو . . فما أفدح خسارتنا فى هذا العالم المخلص الكبير.

(**) لم يترجم الدكتور غنيمى مسرحية «سـيرانو دى برنجراك» لأدمون ردستان وإنما ترجمها الأستاذ عباس حافظ.

(التحرير)

الهوامش

(١) المدخل إلى النقـد الأدبى الحديث د. محـمد غنيمـى هلال الطبعة الثـانية مكتـبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ ص ١٨.

(٢) الأدب المقارن . د. محمد غنيمى هلال. الطبعة الثالثة . مكتبة الأنجلو المصرية. ١٩٦٢ ص ٤١٠.

(٣) الأدب المقارن ص٣٤٢.

(٤) الحياة العاطفيـة بين العذرية والصوفية (دراسة نقدية مقـارنة حول موضوع ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى) مكتبة الأنجلو ١٩٦٠ ص جـ

(٥) المدخل إلى النقد الأدبى ص١٨.

(٦) الرومانتيكية . د. محمد غنيمى هلال. . مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦ ص ١٩١.

(٧) المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص٤.

(٨) الأدب المقارن ص٤٢٩، ٤٣٠.

(٩) المدخل ص ١٦.

(١٠) المدخل ص ٧٧٠.

(١١) المدخل ص ٧٧١.

(١٢) الأدب المقارن ص٩.

(١٣) دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر ص١٦.

(١٤) الأدب المقارن ص١١.

(١٥) الأدب المقارن ص١٣.

(١٦، ١٧، ١٨) الأدب المقارن صفحات ٧٧، ٣٤٩، ٤٣٦ على الترتيب.

(١٩) مـهد لهـذه الدراسة قـبلها بعـامين عندمـا ترجم (ليلى والمجنون) للشـاعر الفـارسى عبدالرحمن جامى.

(٢٠) مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦١ ـ ١٩٦٢.

(٢١) مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٣.

(٢٢) المواقف الأدبية . د. محمد غنيمى هلال . مطبوعات معهد الدراسات العربية ص٨٩.

(٢٣) المواقف الأدبية ص ٢٧.

(٢٤) مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٤.

(٢٥) النماذج الإنسانية فى الدراسات المقارنة د. محمد غنيمى هلال ص ٨٦.

(٢٦) المجلة مارس ١٩٦٦ .

(٢٧) المجلة يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٥٩ .

(٢٨) المجلة يناير ١٩٦٣ .

(٢٩) المكتبة العربية الدار القومية ١٩٦٥ .

(٣٠) روائع المسرح العالمى نوفمبر ١٩٦٣ .

(٣١) مسرحيات عالمية فبراير ١٩٦٥ .

(٣٢) الألف كتاب ١٩٦٢ .

مجلة «المجلة» العدد ١٤١

سبتمبر ١٩٦٨

ص ١٤ ـ ٣٠

علم منسي من أعلام الأدب المقارن
د. محمد غنيمي هلال

الدكتور عبدالمطلب صالح

هو الدكتور محمد غنيمي هلال الذى تخرج فى السوربون عام ١٩٥٢ بعد حصوله على شهادة الليسانس منها ثم على شهادة دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن. وممن نفضوا عنه غبار النسيان هو الناقد العراقى العلامة د. على جواد الطاهر بكلمته التى نشرت فى جريدة الجمهورية فى الأول من تموز الماضى. فلقد نبه الدكتور الطاهر إلى أهمية هذا الباحث ومكانته فى النقد الأدبى الحديث. فضلا على الكلمة القيمة التى كتبها الأستاذ محمد صالح عبدالرضا المنشورة فى ١٣ تموز ١٩٨٥ فى جريدة الجمهورية أيضًا، التى أشار فيها إلى معلومات جديدة عن هذا الباحث الكبير مستندًا إلى كلمة منشورة فى مجلة «المجلة» المصرية للباحث (صبرى حافظ) حيث عرفنا منه ميلاده ومراحل دراسته منذ الكتاب والابتدائية ثم الثانوية فسفره إلى باريس عام ١٩٤٥ لدراسة الأدب المقارن فى السوربون بجامعة باريس.

* * *

أتذكر أن المرحوم الدكتور طه حسين كان قد كتب رسالة إلى الأديب الفرنسى (أندريه جيد) بنهاية الأربعينات يستأذنه فيها بترجمة كتابه «الباب الضيق» إلى اللغة العربية، فأجابه (أندريه جيد) برسالة يستغرب فيها اختيار هذا الكتاب ذاته من بين الكثير من مؤلفاته، موجزًا وجهة نظره تجاه الشرق بأن كتابه «الباب الضيق» لن يلقى الحظوة اللائقة به من جمهور القراء فى الشرق لاحتوائه على أمور ذهنية صوفية وفلسفية ربما لايرتاح إليها ذلك الجمهور الذى يحمل تجاه العالم من الأجوبة أكثر ما يثير هذا العالم فى نفسه من أسئلة.

لماذا هذه الإشارة إلى كتاب (أندريه جيد)؟ ونحن فى سياق الحديث عن علم من أعلام الأدب المقارن. إن جواب (أندريه جيد) عن رسالة د. طه حسين يحمل مفتاح التفكير العلمى الحديث الذى امتازت به أوروبا، وثقفه د. محمد

غنيـمى هلال، ووضع ملامـحه على كل سطـر من مؤلفـاته النقدية المقـارنة. إنه التفكير المنهجى الذى يسم كتابات المفكرين والأدباء الكبار الذين شبوا عن الطوق، طوق عبودية الاستـسلام القدرى فربئوا بأنفسهم أن يكونوا عـالة على مايقدمه لهم الآخرون من أجوبة جاهزة عن العالم يرددونها بدورهم مثل الببغاوات.

ولقد أحسن الدكتور محمد مندور حين قال: «وعندما يدعى بعضنا التجديد لايعدو فى الحقـيقة، التطريز على ثوب خلق ـ بفتح الخاء واللام ـ حـتى أصبحنا أشبه بمن يرقص فى السـلاسل. وكم يذكرنى سادتنا الباحثون . . . بفـقير يصرف قرشًا إلى مليمات ليقرقع بها!» (١).

لقد عـاش د. محمد غـنيمى هلال فى أوروبا سنوات عديدة، فكان مـثال الدارس الأكاديمى الفذ الذى وفى للعلم حقه، حين قبس من العلم روحه التى هى روح أخلاقية حسبما يؤكد الكاتب الفـرنسى الكبير (غوستاف لانسون)؛ فلم تغره المظاهر ـ ولم نجـد فى كل ماكـتب غيـر صبـر الباحث الدءوب ـ وجـهد العـالم الحريص على الحقيـقة بروح التواضع وكبر النفس. فكم من البـاحثين على امتداد الوطن العربى من يحـمل مثل هذه الصفـات؟ : إنهم نادرون ندرة الذهب الإبريز. ولقد أعطى د. محـمد غنيمى هلال شرعـية علمية لوجوده فـى أوروبا كعالم لم يضع نفسـه فى دروب التسكع ـ ولـم يخدعـه بريق الأضواء ـ ماعـدا الضوء الذى غمر نفسه فأمد المكتبة العربية منه بخيـر النتاجات ـ وزاد على سابقيه ما اجتهد فيه من مواقف وآراء سديدة فى ميدان الأدب المقارن.

فـما مـعنى أن يعـيش المرء فى أوروبا وينصـرف إلى الدراسة إن لـم يقـبس طرائق التفكير العلمى، وروح مناهج البحث التى تشتمل على أدق وأعمق ماوصل إليه الذهن البشرى من دلالات على الرقى الحضارى؟

لقد شاهدت فى أثناء وجودى فى باريـس فى الأعوام الستة التى درست فى أثنائها الأدب المقـارن أناسًا ذهبـوا للحصول على شـهادة من شهـادات الدراسات العليا. فكانـوا مثل السائرين فى نومـهم؛ لـم يقتربوا قـيد أنملة من منهج التـفكير الأوروبى الحديث. بل اكتفوا بجمع مصـادر معينة من هنا وهناك ـ وكيفما اتفق ، حتى انتهى بهـم المطاف إلى أن يعلقوا «شارة» الدراسة الأكاديميـة العليا: دبلوم أو دكتوراه، على صدورهم يتباهون بها على أبناء جلدتهم شأن الطواويس!.

لقد أحسنت يـازكى مبارك حين قلت : «رجال العلم صنفـان : رجل يفخر بشهادته وآخر تفخر شهادته به».

وأستطيع أن أقول : إن الدكتور محـمد غنيمى هلال من النوادر الذين تفخر شهادتهم بهم. فلقد أعطانا هذا الباحث الكبير دراسات كثيرة ذات قيمة عميقة فى ميادين الأدب المقارن، ومن يقرأ مؤلفـاته يجد أن ما يهم هذا الباحث هو التـتبع العميق لظواهر الأدب وقضايا النقـد، فلم يكن سطح البحر الهادئ هو الذى يهتم به، بل مـايوجد تحت السطح خلف مظاهـر الأشياء، فـهناك قد اسـتطاع امـتلاك الرؤية العلمية التى أعانته على معرفة الصلات الدقيقة بين ظواهر الفنون والآداب. إن الرؤية العلـمية الواضـحة هى فى رأيى التلسكوب الذى يرينا ـمالا تنظره العين المجردة، فبهذه وحدها نستطيع أن نقف على عـتبة أبواب الحقيقة، وإن فزنا بذلك فأعتقـد أننا بدأنا نسير فى الطريق الصحيح، كى نعطى دراسات منهـجية فى حقل اختـصاصنا نُتِمَّ بها ما عـمله قبلنا باحثـون كثار. وأهم المؤلفات التى خلفـها هذا الباحث الأكـاديمى كتابه الكبـير «الأدب المقارن» الذى أصـدره عام ١٩٥٣ بطبعـته الأولى، وكتاب «الحـياة العاطفية بين الـعذرية والصوفية فى عـام ١٩٦٠، وكتاب «الرومانتيكية» ثم الكتاب الموسوم بـ «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر» فى عـام ١٩٦١ ـ ١٩٦٢، فكتاب «المواقف الأدبية» عام ١٩٦٣، ثم كتاب «النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة» فضلا عن كتابه الواسع: «المدخل إلى النقد الأدبى الحديث» وكـثير من المقالات فى مجالات مـختلفة، وله أيضا إسهامـات فى الترجمة منها كتاب «جـان بول سارتر» الموسوم : «ماالأدب؟» الذى نقله إلى اللغة العـربية نقلا أمـينًا دقيقًا زاد فى أهمـيته على ترجمـة (جورج طرابيشى) للكتاب نفسه.

لقد أغنى هذا الباحث ميـدان النقد الأدبى بدراساته عن الأدب المقارن الذى هو «أساس لاغنى عنه فى النقـد الحديث. فقواعـد النقد الحديث ثمرات لبـحوثه العميـقة. وفى هذه البحوث يتـجه الأدب المقارن إلى البرهنة على تـلك القواعد، بتتبعـه لطبيعة سير الآداب العالميـة، وكشفه عن الحقائق الأدبيـة الفنية والإنسانية، وكيف تعاونت فيهـا الآداب جميعها، حتى ليُسمّى الـنقد الحديث: «النقد المقارن» إشارة إلى أهمية البحوث المقارنة فى جلاء جوانبه واستكمالها. . » (٢).

وأهم المسائل التى عالجها هذا الباحث الدءوب مثلما وردت فى كتابه «الأدب

المقارن» : معنى الأدب المقارن، وتاريخ نشأته، والوضع الحالى لدراسته فى أوروبا مع دعوة لإقرار منهج منظم له بالجامعات المصرية. عارضًا ميدان البحث فيه عرضًا سريعًا مخصصًا القسم الثانى لفروع الدراسات فى الأدب المقارن وطرق البحث فيها». (٣)

والقضايا الأدبية الأخرى التي ناقشها د. محمد غنيمى هلال فى كتبه المذكورة أعلاه كثيرة نجتزئ منها ماله علاقة بمنهج الأدب المقارن ضمن محورين : الأول : هو إصراره على توضيح تجزىء التأثير والتأثر بين الآداب المختلفة؛ لأن الأدب المقارن لاتقف أهميته «عند حدود دراسات التيارات الفكرية والأجناس الأدبية، والقضايا الإنسانية فى الفن، بل إنه يكشف عن جوانب تأثر الكتاب فى الأدب القومى بالآداب العالمية. وما أغزر جوانب هذا التأثر، وما أعمق معناها لدى كبار الكتاب فى كل دولة». (٤)

لهذا فالموازنات التى تعقد بين هذا الأدب وذاك، التى هى من باب الموازنات البلاغية القديمة هى ليست من الأدب المقارن فى شىء. وقد وقع فى هذا الوهم كتاب عديدون حين ألفوا دراسات ظنوها من الأدب المقارن وهى ليست منه مثل الباحث (عبدالرزاق حميدة) فى كتابه : «الأدب المقارن» ود. (صفاء خلوصى) فى «دراسات فى الأدب المقارن»، و(عيسى الناعورى) فى «من الأدب المقارن» و(نجيب العقيقى): فى «الأدب المقارن» لأن البحث المجرد فى أوجه الشبه والخلاف بين الآداب المختلفة من دون إثبات الصلة التاريخية والحوار الفكرى بين مؤلفيها هو بحث عام قد يعرفنا على مقدرة الكاتب فى النقد الأدبى والأبحاث النظرية التاريخية، ولكنه لايساعدنا على فهم العلاقات الأدبية الموجودة فعلا وتاريخيا بين هاتيك الآداب.

والمحور الثانى، محاولته إعطاء أمثلة على الدراسات المقارنة من الأدب العربى المعاصر ـ فقد خصص نحواً من خمسين صفحة من كتابه: «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر» لتأثر الشاعر أحمد شوقى بالثقافة الفرنسية سواء فى المسرحية أو فى شعره القصصى الذى كتبه على لسان الحيوان متأثرا بـ (لافونتين) فى النواحى الفنية، وفى مضمون الحكايات.

وجانب تطبيقى آخر من هذا المحور هو عرضه للنماذج الإنسانية فى الأدب

العربى القديم مثل أنموذج «أبى زيد السروجى» بطل الحريرى فى مقاماته.[٥] فضلا عما ذكره من نماذج إنسانية أخرى فى الأدب العربى القديم.

وهذا البحث جديد فى الدراسات الأدبية وأول من اهتم به من الدارسين العرب عندنا هو (د. محمد غنيمى هلال)؛ ففى هذا المجال يعرض لانتشار مقامات الحريرى فى الأدب الأندلسى واللغات الأوروبية، ويقدم نماذج متنوعة، منها ماهو مأخوذ عن الأساطير القديمة، والآخر عن مصادر دينية، وبعضها لها علاقة بالأساطير الشعبية.

إن العالمية التى تنهض عليها الدراسات الأدبية المقارنة هى ليست «الكوسموبوليتية» التى أشار إليها الشاعر الهندى (طاغور) حين أراد محو الخصائص القومية للآداب بدمجها فى الإطار العالمى.[٦] إنما الواجب فى ميدان الأدب المقارن هو الاحتفاظ بالخصائص القومية لكل أدب مع إيضاح التأثيرات المتبادلة فيما بينها بإثبات الصلة التاريخية الواقعية بين الأجواء التى انبعثت فيها تلك الآثار الأدبية، وأيضًا بإيضاح المناخ الثقافى الذى تركزت فيه لأجل إقامة الجسر التاريخى الذى يوصلنا إلى المنابع.

ونؤكد بأن الأدب المقارن ـ ثم التاريخ الأدبى لايغنيان شيئًا إن اقتصرنا على دراسة الآثار الأدبية منفصلاً بعضها عن بعض، وهذا يؤدى إلى محو الأصالة التى هى جوهر العمل الأدبى، الأصالة التى تزدهر بتفاعل الآثار الأدبية بلغات متنوعة خارج حدودها؛ أو لم يقل الشاعر الفرنسى (بول فاليرى): «إنّ الأسد صُنع من خِراف مهضومة»؟

ولاتزول الأصالة مثلما يتصور دعاة العنصرية الذين استبعدوا أن يكون (دانتى) قد تأثر بمصادر غير إيطالية.

هذا المنهج الذى عرضنا للامحه الرئيسية فى كتاب (د. محمد غنيمى هلال) هو منهج المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن وهو الأكثر علمية، وأصالة من منهج المدرسة الأمريكية التى لاتهتم بإثبات الصلة التاريخية بين الآثار الأدبية، بل تميل هذه المدرسة إلى دراسة مؤلفات الأدب كيفما اتفق على طريقة الموازنات التى تستند إلى إظهار التشابه والاختلاف بين تلك المؤلفات؛ وذلك فى نظرى لاجدوى فيه ـ بل هو إطار سطحى يحتوى على معلومات عامة لايسندها المنهج العلمى[٧].

(الهوامش)

(١) د. محمد مندور ـ منهج البحث فى الأدب واللغة ص ١٢ ـ ١٣ المقدمة ، بيروت ١٩٤٦.

(٢) د. محمد غنيمى هلال ، الأدب المقارن، مقدمة الطبعة الثانية ص٢، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٦٢.

(٣) المصدر السابق ص ٧ ـ ٨.

(٤) المصدر السابق ص١٠.

(٥) د. محمد غنيمى هلال: النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة ١٩٦٤ ، وهذا الكتاب هو مجموعة من المحاضرات التى ألقاها المؤلف على طلبة معهد الدراسات العربية العالية.

(٦) د. محمد غنيمى هلال. الأدب المقارن ص٤٠ من مقدمة الطبعة الثالثة ١٩٦٢ .

(٧) انظر فرانك . ل. شال. «الأدب المقارن والأدب العام» فى الولايات المتحدة ضمن «دراسات فرنسية» ـ الدفتر السادس ـ باريس النسخة الفرنسية ص٤٣ ـ ٦٠ .

من كتاب «مباحث فى الأدب المقارن»
وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد ١٩٨٧
ص٦٩ ـ ٧٤

حول
محمد غنيمي هلال

الدكتور كامل السوافيرى

فى السادس والعشرين من يولية سنة ١٩٦٨ هصرت يد الردى الناقد العبقرى، والأديب الفذ، والعالم الباحث الدكتور محمد غنيمى هلال أستاذ الأدب المقارن والنقد الأدبى وصاحب الدراسات الخصبة، والأبحاث العميقة وهو بعد لايكاد يجاوز الخمسين من عمره.

وكان رحيله عن دنيانا فى هذه السن فجيعة لأحبائه وأصدقائه وتلاميذه المنتشرين فى الوطن العربى، وخسارة فادحة للأدب والنقد، ونهاية لحياة أدبية خصبة أثرت آفاقنا بما قدمت من نظريات وفلسفات، وفقدا لعبقرية فذة طالما أنشأت وأبدعت.

والعبقرية إنما تجىء من فوق كما يقول أديب العربية إسعاف النشاشيبى، وإنما تهبط من السماء، والعباقرة كنز الإنسانية والأضواء النيرات فى ظلمات الحياة. وقد تملكنى الشعور بالأسى والألم لأن هذه العبقرية التى فقدناها لم تنل حقها من الرثاء. ولم تنبر الأقلام للإشادة بقدرها وتخليد ذكرها، ولم تتكون اللجان لإقامة حفل تأبين لائق. وكأن القدر القاسى شاء للدكتور غنيمى هلال أن يغبن ميتا بعد أن غبن فى حياته؛ لأنه عبقرى، كما ظلم من قبله إسعاف النشاشيبى فى حياته وبعد موته، وكأن هذا هو شأن الدهر مع العباقرة صفوة البشرية، وهداة الناس، وبناة الحضارة. وقد كان الدكتور غنيمى هلال ملء السمع والبصر جم النشاط، فى آفاق الفكر والأدب، فى الإذاعة والصحافة والتدريس والبحث والتأليف. ولا أستطيع فى هذه الكلمة أن أفى الفقيد حقه، وأستقصى أطراف الحديث عنه فى مجالات نشاطه المتنوعة فى الأدب والنقد، والأدب المقارن. والترجمة، والبحث، والمقالة، وإلقاء المحاضرات على الطلبة فى الكليات التى حاضر فيها، وآثاره الأدبية المطبوع منها والمخطوط، ولكنى سأسلط الأضواء على جهوده فى مجالين اثنين أو ميدانين اثنين من ميادين نشاطه وهما الأدب المقارن والنقد الأدبى.

يعد غنيمى هلال رائد الأدب المقارن فى الجامعات المصرية، ولعله أول دارس لهذا الأدب، وأول الحاصلين على أعلى درجة علمية منحتها جامعة السوربون فى الأدب المقارن سنة ١٩٥٢. وقد نهض الفقيد بعبء تدريسها، وألقى محاضراته القيمة على الطلبة فى كلية دار العلوم، وأصدر سنة ١٩٥٣ كتابه «الأدب المقارن» الذى يعد بحق بحثًا موضوعيًا متخصصًا فيه.

وقد جعل الكتاب من قسمين شرح فى الأول منه معنى الأدب المقارن، وتاريخ نشأته، والوضع الحالى لدراسته فى أوروبا مع دعوة لإقرار منهج منظم له بالجامعات المصرية، ثم عرض ميدان البحث فيه عرضًا سريعًا وخصص القسم الثانى لفروع الدراسات فى الأدب المقارن، وطرق البحث فيها من أمثال: عالمية الأدب، التأثر والأصالة، التجديد والتقليد، الأجناس الأدبية الشعرية، المسرحية فى الآداب الغربية وفى الأدب العربى، الخرافة أو القصة على لسان الحيوان، المواقف الأدبية والنماذج البشرية، تأثير كتاب أدب من الآداب الأخرى. وفى ختام الكتاب يعقد المؤلف فصلا عن نشأة المذاهب الأدبية فى الغرب وخصائص كل منها بدءًا بالمذهب الكلاسيكى وانتهاء بالمذهب الرمزى. وكل فصل من فصول الكتاب ينطق بما بذل فيه المؤلف من جهد، وما استوعب فكره من نظريات وما وفق فيه من إيراد الأمثلة والشواهد التى استشهد بها فى مواضعها المناسبة. وبحسبى أن أعرض لفكرة واحدة أو نظرية واحدة عرضها المؤلف وهى:

لماذا لم تنشأ عندنا - يقصد الأدب العربى - مذاهب أدبية؟، وأنقل - بالنص - ما قال فى الصفحة السادسة بعد المائة الرابعة من الكتاب «ويتضح من إشاراتنا المتكررة إلى مظاهر التجديد فى أدبنا الحديث أن هذه المظاهر - على مالها من قيمة- لم تتبع تيارًا فنيًا متكاملا واضح المعالم، ولم تدعمها فلسفة تمثل الاتجاه الفكرى للعصر، ولم يضع مؤلفوها نصب أعينهم جمهورًا خاصًا يشاركونه آلامه وآماله ويؤمنون بمثله إيمانهم بذات أنفسهم وتلك هى النواحى التى استحقت بها نزعات التجديد العامة الأوروبية أن تسمى مذاهب فيما سبق أن شرحنا لها من معنى فى مطلع هذا الفصل. وإلى حاجة كتابنا للتعمق والإيمان برسالة الأدب القومية والوطنية، يضاف سبب آخر لعدم نشأة مثل هذه المذاهب الأدبية فى معناها الكامل، هو تأخر النقد الأدبى لدينا بعامة، هذا إلى مابين كتابنا ونقادنا بعامة من

جفـوة أسفرت عن فجـوة فاصلة بين الإنتاج الأدبى والوعى العـام الإنسانى لدى الجمهور مما أدى إلى بلبلة عامة فى فهم الأعمال الأدبية وتقويمها تقويمًا صحيحًا.

وقد تعددت دراسات الفقيد فى مجال النقد الأدبى وتنوعت أبحاثه، وتوالت كتبه،ففى سنة ١٩٥٦ صدر له الكتـاب الأول «الرومانتيكية» من سلسلة كتب تحمل عنوان المذاهـب الأدبيـة الكبـرى، وكـان عـنوان الكتـاب الـثـانى من السـلسلة «الكلاسـيكية» بقلم الدكـتور غنـيمى هلال، ولكنه للأسف لم يصـدر. وكتـاب الرومانتيكية فى مائتى صفحة وجعله المؤلف من أربعة أبواب تتناول فى الأول نشأة الرومانتـيكية، وفى الثانى الشـخصية الرومـانتيكية، وفى الثـالث القضايا العـامة الرومـانتيكيـة، وفى الرابع القضـايا الفنية، وهو أهم مـصدر باللغـة العربيـة عن الرومانتـيكية إذ شـملت مباحـثه الإحـساسات والمشـاعر الرومانتـيكية، والخـيال الرومانتيكى، والأحـلام عند الرومانتيكيين، والدين، والطبـيعة فى أدبهم، والحب الرومانتيكى، والأجناس الأدبية، والنقد الأدبى.

وتوجت جهوده فى هذا المجال بكـتابه العظيم النقد الأدبى الذى تمثلت نواته فى الطبعة الأولى من كـتاب أسماه «المدخل إلى النقد الحـديث» سنة ١٩٥٨ قصد فيـه إلى تيسـير ممارسة النقـد الحديث للقـارئ العربى على أساس نظـرى منهجى لايمكن أن يكمل - وبخاصـة فى نقدنا العربى - إلا بتـتبع الجانب التـاريخى للنقد العالمى الذى تأثر به النقـد العربى القديم، والوقـوف على الأسس الجمالية العـامة التى أثرت فى النقد الحـديث. وفى سنة ١٩٦٢ طبع الكتاب طبـعة ثانية وزاد فـيه المؤلف بما كاد يبـلغ ضعف حجـمه فى طبعـته الأولى، إذ أضـاف إليه كثـيراً من مذاهب النقـد وفلسفاته الجمـالية والاجتمـاعية. وأكمل دراسـة الأجناس الأدبية، وتبين له كما تبين لنفر من كبار النقاد - على رأسـهم الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد والناقد الكبير محمد مندور - قصور تسمية الكتاب بالمدخل، ونتيجة لاقتناع المؤلف بضرورة تغيير اسم الكتاب آثر له فى الطبعة الثالثة الاسم الجديد وهو النقد الأدبى الحديث الذى تناول فى البـاب الأول منه النقد اليونانى قبل أفـلاطون ونقد أفلاطون وأرسطو عـارضًا نظرية المحاكاة والشـعر عند أرسطو ومفصـلا القول فى المأساة والملهـاة والملحمة، وفى الباب الثـانى تناول النقد عند العرب نشـأته ومدى تأثره بأرسطو، والأجناس الأدبية، وتنظيم أجزاء القول والأهداف الإنسانية للأدب

فى نقدنا العربى، وقيمة الوجوه البلاغية، وقضية اللفظ والمعنى. وفى الباب الثالث تحدث عن النقد الأدبى الحديث متناولا أسس الجمال الفلسفية للنقد الحديث والمدارس الفلسفية، والمذاهب الأدبية والنقدية، والشعر ومفهومه فى العصر الحديث، والتجربة الشعرية والوحدة العضوية وصياغة الشعر وموسيقاه، ولم يغفل القصة والمسرحية وتطورها فى الأدب القديم والحديث وهذه طائفة من آرائه فى النقد:

١ ـ أخطر مايتعرض له مفهوم النقد الحديث عندنا هو الفصل بين النقد .. -بوصفه علمًا من العلوم الإنسانية له نظرياته وأسسه ـ والنقد من حيث التطبيق؛ فمن الواضح أن هذه النظريات والأسس لاتتوحد مع النتاج الأدبى بوصفه عملا فرديًا.

٢ ـ يقوم جوهر النقد الأدبى أولا على الكشف عن جوانب النضج الفنى فى النتاج الأدبى وتمييزها مما سواها عن طريق الشرح والتعليل، ثم يأتى بعد ذلك الحكم العام عليها، فلا قيمة للحكم على العمل الأدبى وحده. وقد يخطئ الناقد فى الحكم ولكنه ينجح فى ذكر مبررات وتعليلات تضفى على نقده قيمة فيسمى ناقدًا بل قد يكون مع ذلك من أكبر النقاد كما حدث للناقد العالمى سانت بيف فى نقده لبعض معاصريه على حين لانعد من يصدر الأحكام على العمل الأدبى ـ دون تبرير فنى ـ ناقدًا وإن أصاب، إذ ما أشبهه حينئذ بالساعة الخربة تكون أضبط الساعات فى وقت من الأوقات ولكن لايلبث أن ينكشف زيفها فى لحظات.

٣ ـ للنقد صلة وثيقة بالعلوم الإنسانية التى تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنسانًا كالفلسفة بفروعها المختلفة، والتاريخ، وعلوم اللغة والاجتماع والنفس وهذه العلوم قسيمة للعلوم التجريبية التى تدرس الإنسان من جانب «فيزيولوجى أوبيولوجى».

٤ ـ النقد يستعين ضرورة بعلوم اللغة إذ مادة الأدب الكلمات بما لها من جرس ودلالة، والجمل بما فيها من كلمات، وما تستلزمه من ترتيب خاص، أو تدل عليه من معان مختلفة، وما ترسم تبعًا لهذا الترتيب من صور.

٥ ـ تختلف طبيعة البحث فى النقد الأدبى ـ شأنها فى ذلك شأن العلوم الإنسانية ـ عن طبيعة البحث فى العلوم التجريبية. فإذا قلنا مثلا: إن عنصر (أ)

يضاف إلى عنصر (ب) لينتج من مزجهما معًا مركب (جـ) كانت النتيجة حتمية موضوعية لاسبيل إلى الاختلاف فيها. وليس الأمر كذلك فى العلوم الإنسانية ـ ومنها النقد ـ فالخلاف فيها لا ينحصر قطعًا فى دائرة الخطأ والصواب لأن علينا أن نؤمن بأن للمظاهر الإنسانية الواحدة جوانب مختلفة، وكل باحث ينظر إلى جانب من جوانبها ويتحدث عنه كأنه على النقيض ممن يتحدث عن الجانب الآخر، والحقيقة أن كليهما يتمم الآخر.

٦ ـ علينا أن نؤمن ـ فى النقد الأدبى بعامة ـ بفلسفة تعدد الأسباب للشىء الواحد، فقد يرجع الخلاف إلى تعدد جوانب الموضوع ومادته، وقد يرجع إلى الأقيسة المنطقية التى يخضع لها كل جانب، وتتعدد جوانب الأدب فينظر إليه بوصفه نتاجًا فنيًا وكفى، أو إلى الجمهور الموجه إليه ذلك الأدب وأثرهم فيه، أو إلى الأديب نفسه فى سلبيته أو إيجابيته فى أدبه ومجتمعه، أو إلى الأدب بدوره بوصفه وسيلة لإصلاح اجتماعى أو سياسى.

٧ ـ لاينبغى أن تؤخذ قواعد النقد ومبادئه على إطلاقها بل فى حدود بيئتها، وطبيعة ماعالجت وما هدفت إليه ـ ولها بذلك مرونة تستطيع أن تؤتى ثمارها بأثرها الخصب فى توجيه الأدب أو تكوين الأديب. ولكنها ليست كافية إطلاقًا فى خلق الأدب أو تكوين الكاتب إذ لابد لذوى الأذواق والعبقرية من الأدباء أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم ويمثلوها فى ثقافتهم، ويستوحوها ـ على نحوما ـ فى خلقهم؛ فالكاتب مثل الشاعر يتعلم مهنته كما يتعلم كل إنسان مهنته بما يبذل من جهد دائب لايسر فيه ولا لذة ولاصدفة، ولامعنى لهذا التعلم إذا كانت دعامته قواعد يكفيه أن يتدرب عليها.

٨ ـ الناقد يرجع إلى أسس فنية خاصة بالأجناس الأدبية وبالمعانى التى يتناولها الكاتب وصلتها بالحقيقة والمجتمع، والغرض الفنى الذى يهدف إليه ثم فى صياغة المعانى وعرضها، ويرجع كذلك إلى مجموعة من النظريات والإدراكات النفسية والاجتماعية، وهى أسس ثقافته الفنية، وله بعد ذلك تجاربه الفنية الطويلة فيما اطلع عليه من نصوص أدبية.

وفى هذه الاعتبارات تتمثل ذاتية الناقد وجميع الحملات التى توجه إلى النقد

تقوم على أن النقد فى جوهره ذاتي ولكن يجب أن يعتصم الناقد بمبادئ هى فى الواقع محور النقد وتقوم على الحجة والشروح المستفادة من التجارب الفنية. وهكذا تكون نظريات النقد، وقواعده العامة دعامة للناقد لاتخلقه ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لاتتيسر بدونها، وتساعد على صواب الحكم على الآثار الأدبية إذا فهمت حق الفهم.

ولأبحاث الفقيد ودراساته فى الأدب المقارن والنقد الأدبى قيمة علمية كبيرة. فهى مصادر أصيلة لكل باحث متعمق فى الأدب المقارن والنقد الأدبى تجعلها أقسام اللغة العربية فى كليات الآداب فى الجامعات المصرية والعربية فى قائمة المراجع، وقد استطاع غنيمى هلال فيها أن يمزج ثقافته العربية الأصلية بثقافته الغربية ويخرج من هذا المزيج بالعصير المصفى السائغ للشاربين. ولأهمية هذه الدراسات وسمو قيمتها العلمية، وأصالة مؤلفها، وتنوع مادتها نفدت نسخ طبعاتها الأولى والثانية والثالثة والرابعة والخامسة وتسابقت دور النشر فى القاهرة وبيروت على إعادة طبعها. وقد أعيد طبعها مرتين بعد وفاة الدكتور، وهذه أدلة لاتقبل النقاش على عظيم قيمة هذه الكتب. وعلو منزلتها، وجمعها بين القديم والحديث واستيعاب كل جانب واستقصاء كل ناحية.

رحلة حياته

ولد الدكتور محمد غنيمى هلال فى قرية سلامنت من أعمال مركز بلبيس بمحافظة الشرقية. فى الثامن عشر من مارس سنة ١٩١٦، ونهل دراسته فى المرحلتين الابتدائية والثانوية فى المعهد الدينى - التابع للأزهر الشريف بمدينة الزقازيق - وفى سنة ١٩٣٧ التحق بدار العلوم وتخرج فيها سنة ١٩٤١ وكان أصغر الخريجين سنًّا إذ لم تزد سنه يومئذ على الخامسة والعشرين وعمل بعد تخرجه مباشرة مدرسًا للغة العربية أربع سنوات، وفى ديسمبر سنة ١٩٤٥ سافر إلى فرنسا فى أول بعثة مصرية إلى أوروبا بعد الحرب الثانية . وسلخ من عمره فى باريس سبع سنوات حصل فى غضونها من جامعة السوربون على درجة الليسانس فى الآداب ثم على درجة دكتوراه الدولة سنة ١٩٥٢ فى مادة جديدة على الجامعة المصرية هى الأدب المقارن. ويقول الذين رافقوه فى رحلة تعليمه، وعاصروه فى

تلك الفتـرة أنه كان يقضى الساعـات المتتاليـة قارئًا وكاتبًا ومـفكرًا، وكانت تمضى عليه أيام لايبـارح فيهـا غرفتـه، وكان نموذجًا فـريدًا فى تحصيـله. وفى مايو سنة ١٩٥٢ عاد إلى مصر حـيث عمل مدرسًا ثم أستاذًا مسـاعدًا للأدب المقارن والنقد الأدبى بكلية دار العلوم، وظل يؤدى رسـالته العلمية فى الكليـة حتى سنة ١٩٦١ حيث انتدب ـ فى أثناء عمله بكلية دار العلوم ـ للتدريس بالجامعة الأمريكية ـ قسم اللغات الشرقية ـ وفى سنة ١٩٦٣ نقل إلى كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر أستاذًا ورئيسًا لقسم الدراسـات العربية، وفى ١٩٦٦ أعير لكلية الآداب بجـامعة الخرطوم وظل يعمل بها حتى فاجأه المرض فى أواخر عام ١٩٦٧ فلازم الفراش حوالى ثلاثة أشهر عاد بعـدها للقاهرة فى مارس سنة ١٩٦٨ ولما لم يتحقق شـفاؤه فى القاهرة قررت وزارة التعليم العالى علاجـه على نفقة الدولة فى الخارج ولكنه لبى نداء ربه فى ٢٦ يوليو ١٩٦٨ مـخلفًا وراءه أرملة لم يمض على اقـترانه بها إلا ثلاثة عـشر عامًـا، وطفلا وطفلة، وثروة فكريـة من الكتب المطبوعـة والمخطوطة تمثلت فيـما يأتى:

١ ـ الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، القاهرة

٢ ـ الأدب المقارن ـ الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٥٣.

٣ ـ الرومانتيكية ـ الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٥٦.

٤ ـ المدخل إلى النقد الأدبى الحديث، الطبعة الأولى، القاهرة، سنة ١٩٥٨.

٥ ـ النقد الأدبى الحديث، الطبعة الثالثة، القاهرة سنة ١٩٦٤.

٦ ـ السكير ـ قصة للكاتب الألمانى هانس فلادا.

مراجعة الترجمة مع تقديم للقصة بتكليف من وزارة التربية والتعليم.

٧ ـ جون بول سارتر : «ما الأدب؟» ترجمة وتعليق وتقديم سنة ١٩٦١.

٨ ـ ديكارت ـ تأليف كريسون، مراجعة الترجمة ١٩٦١.

٩ ـ لانسون: فولتير ترجمة بتكليف من وزارة التربية والتعليم ١٩٦٢.

١٠ ـ ليلى والمجنون : أو الحب الصوفى للشاعر الفارسى عبدالرحمن الجامى

ـ ترجمة مع مقدمة وتعليق على الترجمة لشـرح إشاراتها التاريخية والفلسفية وبيان مصادرها العربية.

١١ ـ المواقف الأدبية.

١٢ ـ نماذج إنسانية من الأدب المقارن.

١٣ ـ فى النقد المسرحى. (*)

وهذه الكتب الثلاثة الأخـيرة من مطبوعات مـعهد الدراسات العربـية التابع للجامعة العربية.

أما الكتب المخطوطة فليس لدينا من المعلومات عنها إلا ما أثبته هو فى نهاية كتابه «الأدب المقارن».

وأعتقد أنى قد ألقيت بعض الأضواء على حياة نابغة من نوابغنا وعبقرى من عباقرة أمتنا العربية الذين توهجوا فى آفاقها فترة قصيرة ثم خبا نورهم ولكن موت العباقرة خلـود، وسيظل الدكتور غنيمى هلال خالدا فـينا خلود آثاره العظيمة التى لاتبلى على الدهر، سلام عليه فى الخالدين يوم ولد ويوم رحل ويوم يبعث حيا.

مجلة «الثقافة»
العدد ١٩ ـ إبريل ١٩٧٥
ص ١٠٣ ـ ١٠٥

(*) الكتاب الأخير ليس من مطبوعات معهـد الدراسات العربية العالية، والكتاب الثالث الذى طبعه المعهد هو «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر».

(التحرير)

عندما نتلفت حولنا فلا نجدهم

بقلم : الدكتور لويس عوض

والآن وقد انقضت عليه الأربعون، أكتب عنه، وقد كان ينبغي أن أكتب عنه غداة وفاته.

فحين توفى الأستاذ الأصيل والناقد المعروف الدكتور محمد غنيمى هلال فى يوليو١٩٦٨، أخذتنى زحمة الحياة فلم أفرغ لنفسى إلا منذ أيام قلائل، رغم أن خياله وصوته وفكره وذكرياتى القليلة عنه كانت تحاصرنى كل أسبوع مرات وأحسب أنها ستظل تراودنى كل شهر مرات لسنوات طويلة قادمة، رغم أننا لم نكن صديقين حميمين بالمعنى المفهوم، وإنما كنا زميلى قلم ومهنة على رباط وثيق، أقرأ كل مايكتب ما أمكننى ذلك، ويقرأ كل ما أكتب ما أمكنه ذلك . . ويتابع كل منا كل مايحدث فى حياتنا الثقافية فى حدود المستطاع. بل وأكاد أقول إننا كنا أيضا زميلين فى الفكر يربطنا ذلك الرباط القوى الذى يؤلف بين أصحاب الجديد. وإن لم يعرف بعضهم بعضا. وقد كنت أحيانا أضيق ببعض خصاله. كإسرافه فى الحساسية إلى درجة الوسوسة أحيانا، أو مبالغته فى طلب النصفة عند أهل الإنصاف، وعند غير المنصفين، ولكننى كنت أكن أعمق الاحترام لعلمه الغزير. ولجلده على العمل ولإخلاصه للأدب، ولكفاحه فى سبيل تأصيل القيم الجديدة فى النقد والأدب والثقافة بوجه عام. لذلك أسفت على رحيله أسفا صادقا يوم وفاته. وأحسست بالخسارة الفادحة التى نزلت بالنقد العربى الحديث حين مضى عنا. وجدد حزنى عليه، أحزانى على محمد مندور، فقد كان غنيمى هلال أيضا ركنًا ركينًا فى حياتنا النقدية وأحد معالمها الهامة، رغم أنه لم يبدأ حياته العامة إلا منذ ١٩٥٢ أو بعدها بقليل.

كان محمد غنيمى هلال من جيلنا، ولم يكن من جيلنا. كان من جيلنا سنًّا، لأنه ولد فى ١٨ مارس ١٩١٦ (فى قرية سلامنت مركز بلبيس)، ولم يكن من جيلنا لأنه بدأ جهاده الأدبى فى الخمسينات لا فى الأربعينات. فقد شاءت ظروف حياته ألا يتم تعليمه فى مدارس أوروبا إلا بعدنا بعشر سنوات. ومع ذلك فقد أمكنه رغم تأخر تعرضه لتيارات الفكر العالمى، أن يحتل مكانًا راسخًا فى حياتنا

الجامعية والأدبية فى فتـرة وجيزة لاتزيد عن عشر سنوات، بعد عودته من أوروبا. وقد تلقـى غنيمى هلال تعليـمه الابتدائـى والثانوى بمعهـد الزقازيق الدينـى التابع للأزهر. ثم التحق بـدار العلوم عام ١٩٣٧ وتخرج فـيها عـام ١٩٤١، وكان فيـما يقال أصغر الخـريجين. وبعد أن تخرج غنيمى هلال فى دار العلوم اشـتغل مدرسا للغة العـربية أربع سنوات بين ١٩٤١ و١٩٤٥، سنتـين بمدرسة قوص الابتـدائية، وسنتين بمدرسة مصر الجديدة الابتدائية. ثم وقع عليه الاختيار، بعد مسابقة أجرتها وزارة المعارف، ليسافر فى أول بعـثة مصرية إلى فرنسا بعد الحرب مبـاشرة، فسافر إلى فرنسا فى ديسـمبر ١٩٤٥، على سفينة من سفن نقل الجنود البـريطانيين، قبل أن تنتظم الملاحة فى البحر الأبيض المتوسط.

وفى فرنسا، فى باريس بالذات، قضى غنيمى هلال سبع سنوات حصل فيها من السوربون على الليـسانس فى الأدب، ثم حصل منها على دكـتوراه الدولة عام ١٩٥٢، أما الدبلومات الأربعة التى حصل بهـا على إجازة الليسانس من السوربون فكانت فى فقـه اللغة، وفى اللـغـة الأسبانيـة، وفى اللغة الإنجليـزية، وفى اللغة الفارسـية. وقـد أتيح له أن يقضى سنة من هذه الـسنوات فى لندن. وأما رسـالتا الدكتوراه اللتان قدمهما إلى جامعة باريس، بحسب تقاليد تلك الجامعة، فقد كانت الرسالة الرئيسـية منهما فى موضـوع «تأثير النثر العربى فى النثـر الفارسى» وكانت الرسالة الفـرعية منهمـا فى «موضوع هيـباتيا فى الأدبين الفـرنسى والإنجليزى من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين». وقد نشرت الرسالتان بالفرنسية فى باريس يومئذ، وفـقا للتقاليـد الجامعيـة. وهنالك موضوعان فى الأدب المقـارن، أحدهما شرقى والآخر غربى، درسهما غنيمى هلال فى السوربون، معقل الأدب المقارن.

وبعد عودة غنيمى هلال إلى مصر فى مايو ١٩٥٢، اشتغل مدرسًا ثم أستاذاً مساعـدا للأدب المقارن والنقد الأدبى والنصوص الأدبيـة بدار العلوم، هكذا يقول تلاميـذه، وإن كنت لا أعلم أن للأدب المقـارن كراسى فى جـامعـاتنا، أو أن هذا اللون من الدراسة قـد اعترف به رسميًّـا فى جامعاتنا. وبدأ بعـد عودته فى وضع مـؤلفاته العـديدة فى النقـد والأدب، تلك المولفـات التى أثرى بهـا النقد العـربى الحديث، والـدراسات الأدبية الـعربية. فـترجم إلى العـربية عن الـفارسيـة «ليلى والمجنون» للشاعر الفارسى عبدالرحمن جامى، وهو من شعراء القرن الرابع

الهجرى. ثم ألف كتابًا فى نفس الموضوع موضوع «ليلى ومجنون ليلى فى الأدبين الفارسى والعربى» بعنوان «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية». ووضع كتابًا بعنوان «الرومانتيكية»، وكتابًا بعنوان «الأدب المقارن»، وكتابًا بعنوان «المدخل إلى النقد الأدبى الحديث»، وكانت بعض هذه الكتب أو خامتها مما كان يدرسه لطلابه فى دار العلوم، شذبها ونسقها ونشرها على الناس لتعم الفائدة. كذلك صدرت لغنيمى هلال ثلاثة كتب، كانت أصلا سلاسل من المحاضرات التى ألقاها على طلبة المعهد العالى للدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية، وهذه الكتب هى: «المواقف الأدبية»، و«النماذج الإنسانية فى الأدب المقارن»، و«فى النقد المسرحى»(*). كذلك كانت لغنيمى هلال جهود مشكورة فى ترجمة بعض عيون الآداب الغربية إلى اللغة العربية. فترجم رواية «السكير» للكاتب الألمانى هانس فلادا، وترجم، «ما الأدب؟» لجان بول سارتر، وترجم كتاب «فولتير» للأستاذ الناقد الفرنسى المعروف لانسون، وترجم مسرحية «رأس الآخرين» لمارسيل إيميه، وكانت أول مسرحية صدرت فى سلسلة مسرحيات عالمية خلال عام ١٩٦٦، وقد صودرت بعد أسبوع لسخريتها بالقضاء، أو أوقف تداولها على أقل تقدير، وذلك بالإضافة إلى ماترجم من الأدب الفارسى بعنوان «مختارات من الشعر الفارسى» بتكليف من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.

وقد ظل غنيمى هلال يدرس الأدب بدار العلوم من ١٩٥٢ إلى أوائل الستينات، ثم انتدب وهو أستاذ مساعد للتدريس بالجامعة الأمريكية (قسم اللغات الشرقية)، وفى عام ١٩٦٣، نقل إلى كلية الدراسات العربية بجامعة الأزهر. أو ماكان يسمى فى السابق كلية اللغة العربية، أستاذًا ورئيسًا لقسم الدراسات العربية، وفى عام ١٩٦٦ خلا كرسى النقد الأدبى والبلاغة والأدب المقارن - هكذا يقول الناس أن هذا الاسم المضحك هو اسم ذلك الكرسى - فتسابق عليه غنيمى هلال مع زميل من زملائه هو الدكتور بدوى طبانة، وقيل يومئذ إن لجنة المحكمين ترى أن هذا الكرسى كرسى للبلاغة أولاً وقبل كل شىء، وليس كرسيًا للأدب المقارن.

(*) الكتب الثلاثة التى كانت مادتها سلسلة المحاضرات التى ألقاها على طلبة المعهد العالى للدراسات العربية هى: «دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر» و«المواقف الأدبية» و«النماذج الإنسانية فى الأدب المقارن»، أما «فى النقد المسرحى» فكانت مادته مجموعة مقالات نشرت فى بعض المجلات وبخاصة مجلة «الكاتب» القاهرية.

(التحرير)

وبهذا فاز الدكتور بدوى طبانة بالكرسى من دون غنيمى هلال. ويقال إن هذه كانت بداية أزمته النفسية التى جعلت منه رجلاً كثير الوساوس كثير الاسترابة فى الناس، ولكنى أعرف أن غنيمى هلال قبل ذلك الصيف الحرج، صيف عام ١٩٦٦، بعامين، دخل فى صراع عنيف مع المرحوم الدكتور محمد صقر خفاجة ليظفر أحدهما بجائزة الدولة التشجيعية، التى يمنحها المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب كل عام لتشجيع الأدباء، فقدم صقر خفاجة كتابه عن«هوميروس»، وقدم غنيمى هلال كتابه «المدخل إلى النقد الأدبى الحديث». وكان ذلك عام ١٩٦٤، وتشاء الأقدار أن يفوز صقر خفاجة بالجائزة التشجيعية عن دون غنيمى هلال، فغضب غنيمى هلال غضبة عظيمة واشتط وغلا. وحمل على اليونانيات وأصحابها حملات مضرية فى الصحف والمجلات. وكنت أنا أعجب لأصدقائى العلماء الأجلاء الذين يتطاحنون كل هذا التطاحن على جائزة صغيرة القدر قليلة المال، لم يقصد بها تكريم أمثالهم من العلماء الأجلاء، وإنما قصد بها تشجيع تلامذتهم النابهين. وكنت أنا أعاتبهما وأنا أحاول أن أصلح مابينهما. ولكن يبدو أن للسباق والمسابقات سيكولوجية خاصة، إن دخله المرء أو دخلها نسى الهدف الذى يريد بلوغه. ولم يعد يفكر فى قيمته أو حجمه أو جدواه أو أبعاده أو معناه، وانحصر كل تفكيره فى شىء واحد، وهو: كيف يفوز فى السباق أو المسابقة، وغدا السباق أو المسابقة هو الغاية وليس الطريق. فلعل توالى الإحباط الذى بلغ قمته أيام الصراع على الكرسى هو الذى جسم هذه الأزمة النفسية التى يتحدثون عنها عند غنيمى هلال أو غذاها. وأيًّا كان الأمر، فبعد أن خرج غنيمى هلال من معركة الكرسى عام ١٩٦٦، أعير لكلية الآداب بجامعة الخرطوم عام ١٩٦٦، وظل يعمل بها حتى مرض هنالك فى نوفمبر ١٩٦٧، وفى الخرطوم لازم فراشه ثلاثة أشهر، وقيل إنه كان يعالج على أساس أنه مريض بالالتهاب الرئوى، وحين لم يجد معه علاج، وساءت حالته، أعيد إلى القاهرة فى مارس ١٩٦٨، وهنا تبين أنه مريض بسرطان الكبد أو بشىء يشبه ذلك. وقد قرر الدكتور لبيب شقير وزير التعليم العالى إيفاده إلى الخارج ليعالج على نفقة الدولة، ولكن القضاء أدركه قبل أن يصدر القرار الجمهورى اللازم لذلك، وقد جاءنى أن الدولة تفكر فى منح زوجته وطفليه، وهما بنت فى الثالثة عشرة، وغلام فى الحادية عشرة، معاشا استثنائيا اعترافا بفضله على الأدب العربى الحديث وبالخدمات التى أداها للثقافة والمثقفين.

فإن أنت سألت تلميذًا من تلامذة غنيمى هلال الأوفياء: ماذا استفدت من هذا الأستاذ الناقد. أجابك فى اطمئنان: نحن تلاميذ غنيمى هلال استفدنا منه ثلاثة أشياء : أولاً، من الناحية التطبيقية، كنا قد ألفنا فى أساتذتنا الآخرين أن دراسة النص الأدبى تقف عند الإلمام بسيرة الشاعر أو الناثر، وعند تحليل نصه (قصيدته أو رسالته أو مقامته أو خطبته . . إلخ) تحليلاً بلاغيًّا لغويًّا مداره علم البديع وعلم البيان وعلم المعانى، فعلمنا غنيمى هلال أن نقرأ النصوص بمنهج جديد قوامه تحليل النص نفسيًّا واجتماعيًّا وتاريخيًّا. وثانيًا، من الناحية النظرية، كنا قد ألفنا فى أساتذتنا التسليم المطلق بقداسة علم البلاغة العربية المأخوذة عن أرسطو، كما لقننا أساتذتنا أن علم البلاغة هو مانسميه بلغة المحدثين العجفاء العوراء العمشاء «النقد الأدبى» ليس إلا ما كان القدماء يسمونه علم البلاغة، فعلمنا غنيمى هلال أن أرسطو ليس مقدسًا، ولاينبغى أن يكون مقدسًا كل هذا التقديس، كما علمنا أن علم البلاغة شىء والنقد الأدبى شىء آخر، فعلم البلاغة يقف عند شكل النص وبنيته، والنقد الأدبى يتغلغل فى روح النص وجوهره، ودعانا إلى إعادة النظر فى نقد الآمدى والجرجانى وابن قتيبة وأضرابهم من تلامذة أرسطو الذين وقفوا عند الشكل والبنية، ولم يتغلغلوا فى الروح والجوهر. وثالثًا، كنا نتعلم أن الأدب العربى ككل أدب فى الوجود. بل والأدب العربى قبل كل أدب فى الوجود، أدب قائم بذاته، مساو لذاته، لاتربطه وشائج معروفة أو غير معروفة بغيره من الآداب، فعلمنا غنيمى هلال أن هناك شيئًا اسمه الأدب المقارن، وأنه ما من أدب لم يتأثر بغيره من الآداب، ولم يؤثر فى غيره من الآداب، وأن الأدب العربى ليس نسيجًا وحده بين آداب العالم، وإنما يسرى عليه نفس هذا القانون الذى يحكم غيره من الآداب.

فهل قليل ما علمه غنيمى هلال فى حياته الوجيزة هذه لتلامذته من طلاب الأدب العربى فى دار العلوم وفى غيرها من معاهد العلم العالى؟ كلا، فإنى أحسب أن هذا كثير، بل وأكثر من الكثير. كثير ما أعطاه غنيمى هلال فى خمسة عشر عاما من التدريس الجامعى، أو يقل قليلا. فإن أنت قلبت كتبه الذائعة بين المثقفين وجدت أنها تدور حول هذه المحاور الثلاثة فى فهم الأدب وفى تعليمه. ولست هنا بصدد امتحان نظرياته امتحانًا تفصيليًّا ومضاهاتها على منابعها الأولى.

فلربما بدت هذه النظريات، أو قل البديهيات، أوليات ساذجة فى نظر طه حسين أو العقاد أو محمد مندور أو غيرهم من فحول النقاد. بل ولربما بدت شيئا من مألوف الكلام فى كليات الآداب بجامعاتنا المختلفة لايفغر لها أحد فاهًا، أو يرفع حاجبًا من فرط الدهشة، أو يمصمص شفتيه ممتعضًا وهو يضمر لصاحبها الويل والثبور. أقول ربما، فهذا ليس محققا تماما. ولكنها على وجه اليقين كانت فى دار العلوم بمثابة ثورة فكرية كبرى قد لاتقل خطرًا أو خطورة ـ والقياس مع الفارق ـ عن ثورة الشعر المنحول والمنهج العقلانى اللذين استحدثهما طه حسين بين طلاب الأدب العربى فى العالم العربى فى العشرينات من هذا القرن، ولأن هذا الكلام كان يلقى فى دار العلوم. حيث المحافظون كثيرون، والمجددون فئة قليلة، لم تكن هناك غرابة فى أن ينظر حراس البلاغة والعلم التقليدى، الذى يسمونه «التراث» بالحق أو بالباطل، إلى غنيمى هلال نظرهم إلى شخصية قلقة مزعجة غريبة الأطوار غريبة الكلام، تدعو الطلاب الآمنين إلى مايبلبل أفكارهم، ويزعزع ثقتهم فى قداسة الأولين. لهذا كان غنيمى هلال «غير مفهوم» فى بيته وغير مؤتمن فى داره، ولكنى أشهد أن حياته الوجيزة لم تضع عبثا، لأنى رأيت الشرارات التى أطلقها قد اشتعلت فى أفئدة عدد لابأس به من تلامذته ومريديه، ولربما نرى لها وهجا يسطع عما قريب لو اهتدت الجامعة برعاية هذا الغرس الجديد، وأتاحت له ينابيع العلم العالى فى آفاق أرحب، وفى بلاد لا يأكل فيها الآباء الأبناء.

وقد تعرفت إلى غنيمى هلال لأول مرة، إذا لم تخنى ذاكرتى، فى أواخر عام ١٩٦٠، وكنت قد قرأت له أشياء وسمعت عنه الكثير من محمد مندور، وأدركت حين التقيت به أنه من تلك الفئة القليلة التى نشئت تنشئة تقليدية ولكنها تفتحت بكل جوارحها للحضارة الإنسانية بأوسع معانيها، قديمها ووسيطها وحديثها، دون أن تفقد أصالتها. وعرفت أنه قطع شوطا بعيدا فى الطريق الذى سار فيه مندور. فالسنوات السبع التى قضاها فى فرنسا تحولت فى عقله ووجدانه إلى مجموعة ضخمة من المعارف والقيم المترابطة عن حضارة الإنسان، تكفى وزيادة أى إنسان مستنير لأن يعيش فى القرن العشرين بين المتحضرين، وأدركت أنه خالط كبار الأساتذة فى فرنسا. ولم يكن لغنيمى هلال شمول محمد مندور وتشعب اهتماماته فى التاريخ والسياسة وعلم الاجتماع والقانون، ولكن كان له

من كل هذه الأشياء القـدر الكافى لتكوين وجهة نظر تقدميـة فى الحياة. ولم يكن له علم مـحـمد منـدور باليونانـيات واللاتيـنيات، ولكنـه كان يعـرف من اليـونان والرومان، ويعرف عنهم مايكفى أى ناقد من تلك القـاعدة العريضة الراسخة التى بنيت عليهـا حضارات العصـور المتأخرة، وكان له سـمة الأستاذ المتـخصص ودأب الأستاذ المتخصص، ولكن لم يكن له ماكان لمندور من ملكة الابتكار والقدرة على الاجـتهـاد الشـخصى وتوليـد الأفكار، أو هكذا خـيل إلى. بل لقـد كنت أحس أحيـانا، وأنا أستـمع إليه أنه حـفظ أشيـاء عديدة عن ظهـر قلب، وتعلم أن يربط بينها، وأن يسـتكشف أغوارها لا بطاقاته الخـاصة ولكن لأنه خالط أعظم العـقول وأحسن الاسـتماع إلى أكرم الأسـاتذة. ووجدت فيـه مؤمنا صلبا بتطويرية الحـياة والفكر والأدب، فكان بمثـابة قائد جناح فى معـركة القـديم والحديث. التى دارت رحاها فى القاهرة فى السنوات الخـمس الأولى من الستينات، ولاسيما فـيما يتصل بالشعر العمودى والشعر الجديد. وفيما يتصل بالمسرح التقليدى والمسرح التجريبى، وفيما يتصل بمشكلة الفصحى والعامية، وحين أشرفت على إعداد العددين الأولين من مجلة «الكاتـب»، وكنت أسميـها يومئـذ «مجلة الثقـافة الإنسانيـة»، قبل أن يسميـها أخى أحمد عبـاس صالح «مجلة المثقـفين العرب»، وينحو بهـا إلى وجهة أخرى، كـان غنيمى هلال فى مـقدمة النقـاد الذين دعوتهم للتـعاون مـعى. وقد لاحظت فيه اهتـماما أصيلا بالفلسفـة الوجودية وبالأدب الوجودى لم ألاحظه فى أحد من غير المحترفين، سوى صديقى الدكتور محمد القصاص.

قليلة عمد النقـد الأدبى الأصيل فى مصر والعالم العربى، ولاسـيما بعد أن غاب الجـيل الأب الذى أدبنا فأحـسن تأديبنا أو كف عن التوجـيه بعد طول جـهاد لإعلاء كلمة الأدب وتثقيف الناس بآيات الجـمال فى الفن والفكر. ولقد كان هناك فخـر مأمول فى الجـيل الأوسط، ولكن وفاة مـحمد صـقر خفـاجة، ثم محـمد مندور، ثم غنيمى هلال قوضت أركانا كانت تحمل البناء فى مشقة وإشفاق. والآن عندما نلتـفت حولنا فلا نجـدهم، يصيبنا وجوم، لا أدرى أهو وجـوم المذعور، أم وجوم المشفق من خراب البيت الكبـير. فليت جيل الأبناء وهو جيل ظالم ومظلوم معا، يتأمل بعض هذه المعـانى فيصحو لنفسه، ويدرك جسامـة التبعات التى شاءت الأقدار أن تلقيها عليه قبل الأوان.

الأهرام فى ١٩٦٨/٩/٦

موسيقى الوداع الأخير!!

«.. مع انسلال الروح من حقد التراب،
فى لحظة احتضار حزين ...
.. إلى روح، د. غنيمى هلال!!»

محمود حسن إسماعيل

ماذا وراء النفس المقْطُوع، من أغصانِه الآفله،
الشاكلةِ الحفيف .. بيْن الحنجرهْ؟؟
ماذا وراء الزَّفْرة المطرودة الكيان، والزمان،
من وُجودها المخدوع .. حول المجمرهْ؟
ماذا وراء النَّظرة الموءودةِ الشُّعاع، والوداع ..
... فى أجفانها المشْدُوهة المُسَمَّرهْ؟
ماذا وراء اللحظَةِ السارقةِ، المسروقة الرنين ..
.. من دقاتها المنْدحِرهْ؟
ماذا وراء الرَّعشة الخرساء، والفأس بكَف الغيب ..
... تهْوى فوق جِذْع الشَّجرهْ؟،
والريح لاتمسُّ طيفا، فيه وهمُ ذرَّةٍ ..
... ناظرةٍ لأختها المُنْتَظِرَهْ؟ ..
تقَطعتْ بالزَّوْرق الحِبالْ!
وأبْلَسَتْ مرافئُ الزَّوالْ!
وأغْلَستْ مسَارب الخَيالْ!
وانسْحَبَ الضوْء من السراج الضارع المهزُوم

وانسربَ الوجودُ، كاللصِّ، إلى رَمادِهِ المحْتُوم
واقفرت !! لم يبْقَ حتىَّ حُلْم عودٍ فى رفات ثمرَهْ
ولافُتات بَذْرة حَمقاءَ .. يَهْوى غصنها أن يَستردَّ زَهره!
ولا مَسَارُ دْعوة أخيرةٍ، إلى سماء
ولا مَدارُ حيرةٍ ضريرة، إلى رجاء
ولا جُؤَار عتمةٍ مقهورةٍ، إلى ضياءْ
ربَّاهُ .. ويْلَ ساعةٍ أنغامُها فى نايها مكرَّرهْ ..
تجىء، ثم تَختفى، .. ثم تَعود فوق سر...
.. لست أدرى خَبَره !!

***

سَكينةٌ تنفض؟ أمْ سِكِّينةٌ تنقَضُّ؟ ...
... أمْ إعصارُ صمتٍ ؟ أم شَظايا مقبرهْ
... أم وَدَعُ العرّاف، يُنهى غيْبهُ مِن دَربه ماقدَّره!!
... أم أنها صائدةٌ، مقهورة، مسيَّرهْ؟
... ترمى بما يَقْضيهِ مَنْ شَدَّ عَلَيها وترَهْ؟
والسَّهْمُ .. والقوسُ .. ونبضُ الدَّم فى الخليه
أشلاء وَهْمٍ .. فى يدٍ مَشلُولَةٍ .. عتيَّه
وطيْفُ حلم مُوصَدٍ .. فى قبضةٍ خفيَّه
... وحيرةٌ مبْصِرةٌ، فى حيرةٍ ضريره
تدْهسُ ضوء الروح فى السريرهْ ..
بدون أىِّ رحْمَةٍ، أو انتظارِ رحمهْ
وفى ذُهولِ لحظةٍ، ضارعةٍ فى لحظهْ!

... تُحيل كلَّ مايضيءُ في الحياة، ظلمةً مدثَّرهْ!
... ربأه !! أهي نشوةٌ عند اللقاء مسكرِهْ؟
أم أنها عند الرَّحيلِ ..
ـ لا ألَّتْ راحتاهُ ـ مَجزرهْ !!!

* * *

من أجل هذا ..
.. أكره الإيماءَ، لاندهاشةِ الجنائزِ،
وأكرَهُ الإصغاءَ للدُّموعِ .. مَهمْا حوَّمت غرائزى،
وأكْرَهُ الإفْضاءَ بالأحزانِ .. مهْما خيَّمتْ جِراحها
لِشَمْسى!!
وأكْرَهُ الرثاءَ، والبكاءَ ..، حتى لو رأيتُ نعشى!!
لكننى أشتاق أنْ أبُوح بارتعاشة الضَّوْء
إذا رأيتُهُ نعسانْ
وأنْ أشُدَّ مِزْهَرى لِفَجْرِه المكبَّل الظَّمآن
.. مَهمْا لَوى الظَّلام وجْهَ عاشقٍ ..
عن كلِّ نور فَجَّرَهْ ..
ودَوَّخَ اللِّسانَ .. حقْدُ كارِهٍ لضوئه،
أنْ يَذْكُرَهْ ..
أشتاقُ أن أقُولَ ...
... كانَ موْجةً صُوفيَّةَ الهدير
تَرُشُّ كلَّ تلعةٍ جاهلةٍ ... من فَيْضها، وفَيضها الغزير
وكان شوْقَ جَنَّةٍ، تعشق أنْ تُعانق الغدير

وكــــان وجـــهَ عـــاصفٍ مـــزنَّرٍ بـالموْتِ، والـنشُّـــور

.. لَحْـــدًا لكـلٍّ ظُلْمـــةِ

.. سَــدًّا لـكلٍّ رجْــعـــة

مـــــــــــــداً لِـكُـلٍّ نـورْ

وكــــانَ فـــأسَ حــــاطِبٍ

.. وكـــان كـــأس شـــاربِ

... وكـــان لمحَ ســـاربٍ في تَـوْهةِ العُــبُـــور

وكــــــانَ درْبَ ســـــــابلٍ

.. وكـــان حـرْبَ جــاهلٍ

.. وكـــــان سـكْبَ يـقظـةٍ ونُور

وكـــــــــان فـي انـطـوائـه،

... وكــانَ في انتـمــائه،

.. تـوهُّـجًـــــــــــا، يَـدُورْ

وكـــان فـــوحَ عُـــشْـــبَـــةٍ

.. نـــديْـــانَـــةٍ فـــي ربْـــوةٍ

.. أبيـــةٍ مـــســـتـــتـــرهْ

مـرَّتْ عليـهـا الرِّيـحُ .. مـا أفنَتْ عـبـيـرًا .. بَثَّــهُ، ونَشَّـرَه

واحــتـدَمَتْ مـن حـوْلِه كـيْ تَصـهَـرَه

وتُخْـــفِتُ الإشـــراقَ، والإيراقَ .. فـي كل ضِـــيـــاءٍ بذَره

... لكنهـا ـ مـقـهـورةً منتـصِـرَهْ ـ

دسَّتْ له الأشـــواك فـي كلِّ طريق عَـبـــره ..

فَـــــداسَ، ثـمَّ داس ..

.. حتى أوغَلَتْ في كـبده لتَعْـصره

وأقبل المقدُور

في مَهْده يدُور

يُطفئُ السُّطُوع، والشُّموع في يديه

ويخطفُ الصَّفاءَ، والضِّياء من عينيْه

فلمْ يجدْ فيئًا من السُّكون والأمان،

يحْميه من ضراوة الأحقاد في الإنْسان

إلاَّ الغُروبَ .. عنْد هذه الأكْفان!!

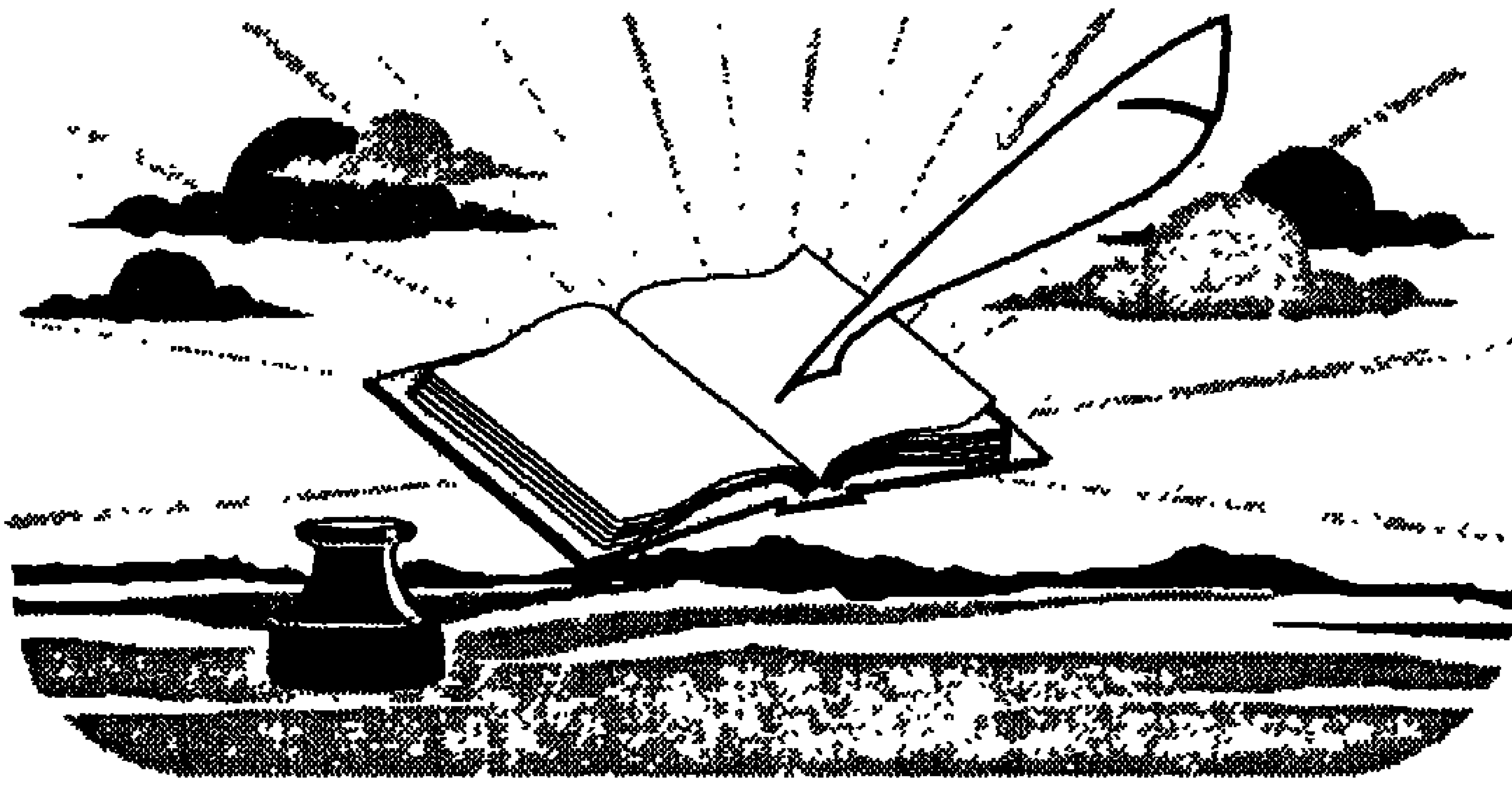
١٩٦٨

من ديوان «صلاة ورفض»

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠

ص ١٥٠ ـ ١٥٨

القسم
الرابع



نماذج من كتاباته

الأدب المقارن

للأدب المقارن مفهوم حديث به صار علمًا من علوم الأدب الحديثة وأخطرها شأنًا وأعظمها جدوى.

وقد كثر الخطأ فى تحديد هذا المفهوم فى دراسته عندنا حتى اليوم، وفى شأنه فى كثير من الأمم، مما كان سببًا فى تغير خطا الدراسة فيه، وتنفير كثير من الدارسين عنه، وتضليل الناس فى جدواه، ولذا نرى من الضرورى أن نبدأ بتحديد معالمه وتوضيحها.

مدلول «الأدب المقارن» تاريخى. ذلك أنه يدرس مواطن التلاقى بين الآداب فى لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة. فى حاضرها أو فى ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التى تعالج أو تحاكى فى الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية فى العمل الأدبى، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس فى آداب الأمم الأخرى، بوصفها صلات فنية تربط مابين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر فى أدب الرحالة من الكتاب.

والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هى اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عددنا أدبه عربيًا مهما كان جنسه البشرى الذى انحدر منه، فلغات الآداب هى مايعتد به الأدب المقارن فى دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينها.

وبناء على تعريف الأدب المقارن السابق، نلحظ أن تسميته بالأدب المقارن فيها إضمار، إذ كان الأولى أن يسمى : «التاريخ المقارن للآداب» أو «تاريخ الآداب المقارن»؛ ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن. وهى تسمية ناقصة (١) فى مدلولها. ولكن إيجازها سهّل تناولها، فغلبت على كل تسمية أخرى (٢).

والأدب المقارن جوهرى لتاريخ الأدب والنقد فى معناهما الحديث، لأنه يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومى. وكل أدب قومى

يلتقى حتمًا فى عصور نهضاته بالآداب العالمية، ويتعاون معها فى توجيه الوعى الإنسانى أو القومى، ويكمل وينهض بهذا الالتقاء؛ ولكن مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب والنقد، لأنه يستلزم ثقافة خاصة، بها يستطاع التعمق فى مواطن تلاقى الآداب العالمية. وإنما يستعين النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحوثه التى تأتى ثمرة التعمق فى دراسة الصلات الأدبية العالمية فى ذاتها.

ولاتقف أهمية الأدب المقارن عند حدود دراسة التيارات الفكرية والأجناس الأدبية، والقضايا الإنسانية فى الفن، بل إنه يكشف عن جوانب تأثر الكتاب فى الأدب القومى بالآداب العالمية. وما أغزر جوانب هذا التأثر، وما أعمق معناها لدى كبار الكتاب فى كل دولة. وهذا هو ماعبر عنه الناقد الفرنسى «فيلمان» Villemain فى محاضراته فى السوربون عام ١٨٢٨ بأنه: «السرقات الأدبية الأبدية التى تتبادلها كل الدول (٣)». على أن الأدب المقارن أرحب أفقًا وأعمق نظرًا وأصدق نتائج فى دراسته للصلات الأدبية الدولية من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى لما كانوا يسمونه: السرقات الأدبية. كما سيتضح ذلك من شرحنا للأدب المقارن ومناهجه فيما بعد.

وقد كان الباحث الفرنسى «چون چاك أمبير» J.J Ampere من أوائل من نبهوا إلى الأهمية التاريخية لدراسة الأدب المقارن، حين قال فى محاضراته فى السوربون عام ١٨٣٢م: «سنقوم ـ أيها السادة ـ بتلك الدراسات المقارنة التى بدونها لايكمل تاريخ الأدب(٤)».

وقصدًا إلى توضيح معنى الأدب المقارن توضيحًا لا لبس فيه، نقف عند مفهومه، لنخرج ما أقحمه فيه خطأ بعض من تصدوا لهذا النوع من الدراسة، ثم نحدد ذلك المفهوم فى أوسع معانيه، فندخل فيه مايتوهم أنه خارج عن نطاقه.

ويترتب على ماسبق أن ذكرنا من تعريف، أنه لايعد من الأدب المقارن فى شىء ما يعقد من موازنات بين كُتّاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم فى الآخر نوعًا من التأثير، أو يتأثر به. فمثلا ألف الكاتب الفرنسى الكبير «ستاندال» Stendhal (١٧٨٣ ـ ١٨٤٢) كتابًا عنوانه:

«راسين وشكسبير[٥]»، لمقابلة الأصـول التقليدية فى مـسرحيات «راسـين» بوجوه الإبداع فى مسـرحيـات «شكسبـير». ويتـخذ هذه المقابلـة وسيلة للإشادة بـأصالة «شكسبير» وبدراسته «القلب الإنسانى فيمـا له من قوانين إنسانية خاصة به، وفيما يقوم أمامها من عقبات». ويثور على القواعد الكلاسيكية التحكمية، منتصرًا بذلك للرومانتيكيـين، ويتخذ «راسين» مثالا للشـعراء عبيد القواعـد، على حين يضرب المثل للاتجاهات الفنيـة التى ينتصر لها من مسـرحيات «شكسبـير». والكتاب بذلك ذوقيمة فى فهم الدعوة الرومانتيكيـة التى اتخذ «شكسبير» و«راسين» تعلة للانتصار لها، وذو قيمـة كذلك فى فهم كاتبه نفسه ومـاله من ثقافة؛ ولكنه ليس من الأدب المقارن لافى منهـجه، ولا فى موضوعـه؛ إذ ليس بين «شكسبير» و«راسـين» من صلة تاريخيـة. والأمر كذلك فيـما يعقد مـثلا من موازنة بين الشاعـر الإنجليزى: «ملتن» Milton (١٦٠٦ ـ ١٦٧٤م) وبين أبى العـلاء المعـرى (٣٦٣هـ = ٩٧٣م ـ ٤٤٩هـ = ١٠٥٧م) لأن كليهمـا كان أعمى، وأنتج خاضعًـا لهذه العاهة، ثم على الأخص لأن لكل منهما آراء مـتطرفة فيما يخص الدين. وذلك أن كـلا الشاعرين لم يعرف الآخر ولم يتـأثر به، فتشابه آرائهـما وظروفهما أو مكانتـهما الاجتمـاعية ليست له قيمة تاريخية.

ولا يصح أن ندخل فى حـسابـنا مجـرد عرض نصـوص أو حـقائق تتـصل بالأدب ونقده لمجرد تشابهها أو تقـاربها بدون أن يكون بينها صلة مانتج عنها توالد أو تفاعل مـن أى نوع كان. قد يكون الجـرى وراء مقـارنات من هذا النوع مفـيدًا لتقوية الملاحظة وللإحاطة بمعلومات كثيرة؛ ولكنه ليـست له قيمة تاريخية حتى يعد فى باب الأدب المقارن. على أن مثل هذه المقارنات فى أغلب صورها عقيمة، لأنها لاتشرح شيئًا، بل تقوم على نوع من الترف العقلى، أساسه جمع معلومات لانظام فيها ولاقاعدة لها، ولايجمع بينها إلا مجرد مايبدو من تشابه. ونربأ بالأدب المقارن أن يتناول مثل هذا الـنوع من الدراسات التى أساسـها الصدفـة والإدراك الرخيص للمشابهات، ومجرد الإلمام بمعلومات والاطلاع على نصوص، لأننا لانقصد بدراسة الأدب المقارن إلا الوصول إلـى شرح الحقائق عن طريق تاريخى، وكـيفية انتـقالها من لغـة إلى أخرى، وصلة توالـدها بعضـها من بعـض، والصفـات العامـة التى احتفظت بها حين انتقلت إلى أدب آخر، ثم الألوان الخاصة التى فقدتها أو كسبتها

بهذا الانتقال. لمثل هذه الدراسات فليعمل العاملون، ومنها ترجى الفوائد التى يتطلع إليها الباحثون. أما تلك الموازنات التى لاتشرح شيئًا، والتى تبقى غامضة لايوضحها تاريخ، فلا تتجاوز فى ضآلة قيمتها «مجهود أستاذ فى علم الأحياء ينفق وقته فى شرح التقارب شكلا ولونًا بين زهرة وحشرة» (٦).

وكما أخرجنا من حساب الأدب المقارن مايعقد من مقارنات بين آداب ليست بينها صلة تاريخية، كذلك نود أن ننبه إلى أنه ليس من الأدب المقارن فى شىء - طبقًا لما قدمنا - ما يساق من موازنات فى داخل الأدب القومى الواحد، سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا.

فالموازنة بين أبى تمام والبحترى أو بين حافظ وشوقى فى الأدب العربى؛ وكذا الموازنة بين «كورنى» Corneille و«راسين» أو بين «بسكال» Pascal و«مونتينى» Montaigen أو بين «راسين» و«فولتير» فى الأدب الفرنسى، يتخلى عنها مؤرخ الأدب المقارن إلى مؤرخ الأدب القومى، لأن مثل هذه المقارنات - على أهميتها وقميتها التاريخية أحيانًا - لاتتعدى نطاق الأدب الواحد، فى حين أن ميدان الأدب المقارن دولى يربط أدبين مختلفين أو أكثر.

ومهما أعرنا من أهمية للموازنات الداخلية لأدب واحد، فإنها أقل خصبًا وأضيق مجالا وأهون فائدة من الدراسات المقارنة، وذلك لأنها لاتشرح إلا نمو الاستعداد والمواهب للكاتب فى علاقاته مع سابقيه من أبناء أمته. وكثيرًا ماتسير على وتيرة واحدة وفى حدود ضيقة، كدراستنا للحريرى وتأثره ببديع الزمان الهمذانى، أو كدراستنا للشعراء اللاحقين وتقليدهم الشعراء الجاهليين فى الأدب العربى. أين هذا مما لو وضعنا نصب أعيننا أن ندرس نوع المقامات ونشأتها فى الأدب العربى، وتطورها فيه، ثم انتقالها للأدب الفارسى وحظها منه؛ أو ندرس موضوعًا كموضوع «مجنون ليلى» فى الأدب، وكيف تطور فى الأدب الفارسى وبعد عن ميدان الحب والغزل العذرى إلى ميدان التصوف والرمزية فى الأدب الثانى؛ أو أن ندرس تأثير الأدب القديم اليونانى أو اللاتينى فى أدب كتاب عصر النهضة وشعرائهم، بناء على نظريتهم فى محاكاة الأقدمين، على نحو ماسنشرح أصوله بعد قليل؛ أو ندرس تأثير شكسبير فى المذهب الرومانتيكى فى فرنسا؟

مثل هذه الدراسات تعد من صميم الأدب المقارن، على حين تعد الموازنات

الأولى من نطاق الأدب القومى البحت. ويدلنا مجرد سرد الأمثلة السابقة على فضل الدراسات المقارنة على الموازنات بصفة عامة.

بقى لنا أن ننبه إلى أن ميدان الأدب المقارن الذى شرحناه ـ وهو الصلات الدولية بين مختلف الآداب ـ أوسع مما يبدو لأول وهلة، إذ هو لايقتصر على دراسة الاستعارات الصريحة وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج الأدبية للأشخاص من أدب إلى آخر، بل يشمل أيضًا دراسة نوع التأثر الذى اصطبغ به الكاتب فى لغته التى يكتب بها بعد أن استفاد من أدب آخر. وهو مانستطيع أن نطلق عليه تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى. وقد يبعد هذا التأويل كثيرًا أو قليلا من الحقيقة.

فمثلاً، قد تأثر صوفية الفرس من المسلمين بالقرآن والدين، ولكن بعد تأويلهما تأويلا كبيرا. بحيث أدخلوا فى مفهومهما كثيرًا من فلسفة «أفلاطون» و«أفلوطين» العاطفية، وكثيرًا من مبادئ التصوف فى الهند وإيران القديمة، ولكنهم فهموا آيات القرآن وأحاديث الرسول على هذه الطريقة، أى بعد أن أخضعوهما لآرائهم وظنوا أنهم لهما خاضعون. ومع ذلك نعدهم متأثرين بالقرآن والحديث عن طريق التأويل.

ونرى مثلا آخر لهذا التأويل فى الكاتب الإنجليزى «كارليل» Thomas Carlyle (١٧٩٥ ـ ١٨٨١)، حين أول ماقرأه عن الكاتب والشاعر الألمانى «جوته» Goethe (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢)، فلم يلحظ ما فى إنتاجه الأدبى من جوانب السخرية والإلحاد، والجحود والإنكار، وجوانب الاستجابة إلى داعى الملذات، وإنما رأى فيه مايتفق وتربيته الدينية الخلقية، فرأى فيه حكيما يدعو إلى التدين والخضوع لما يفرضه الخلق القويم، وداعية إلى العيش فى ظلال الدعة والواجب اليومى؛ فيقول عنه فى مقدمة رحلاته عام ١٨٢٧ : «وقد سموا «جوته» «فولتير» ألمانيا، ولكنها تسمية خاطئة تصفه بما ليس فيه، وحتى لو ضربنا صفحًا عن مكانته وعن خلقه القويم ـ بوصفه إنسانًا ـ فإنه فى تفكيره وكتابته ينتمى إلى طراز فى الرجال أعلى من ذلك الطفل المدلل فى عالم أفسده وفسد به [يقصد فولتير]. فليس «جوته» بالشاك ولا بالمجدِّف، ولكنه حكيم(٧)». وكان لتأويل «كارليل» صدى

قوى فى الرأى العام الإنجليزى، ولدى الكتاب والشعراء الإنجليز الذين اتخذوه رائدًا خلقيًّا لهم فيما يكتبون؛ حتى ليقول الكاتب القصصى الإنجليزى «إدوارد بولور ليتون» فى مقدمة قصتين له (٨) ذاتى طابع خلقى عام ١٨٤٠ : «فيما يخص الفكرة الأولى، فكرة التربية الخلقية، أو التعليم العملى، من اليسير أن يرى القارئ أننى مدين بها لقصة «ويلهلم ميستر» Wilhelm Meister لجوته»؛ وبتأثير هذا التأويل كان يرى الشاعر الإنجليزى الغنائى «تنسيون» Tennyson (١٨٠٦ ـ ١٨٩٢) فى «جوته» مثال الحكيم الخلقى، ويقتبس فى بعض أشعاره من حكمه(٩). ونعد هذا فى الأدب المقارن من تأثير «جوته» بتأويل «كارليل» له. وإن كان هذا التأويل فى الحقيقة مجافيًا للصواب.

ويندرج فى الأدب المقارن نوع آخر من التأثير نسميه: التأثر العكسى Influnce a` Rebours ؛ كأن يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر فى أدب أمة أخرى، فينتج عن هذه المقاومة أثرها فى تأليفه. ولنأخذ لذلك مثلا شاعرنا أحمد شوقى فى مسرحيته: كيلوباترا، فقد تأثر فى فكرة دفاعه عن «كيلوباترا» ـ بوصفها مصرية ـ بالمسرحيات الكثيرة الأوروبية فى الموضوع ـ وقد ظفر موضوع «كيلوباترا» فى الآداب الأوروبية بما لم يكد يظفر به موضوع آخر فى عدد المسرحيات التى ألفت فيه ـ وفيها جميعًا اتخذت «كيلوباترا» مثال المرأة الشرقية أو المصرية فى نظرهم فهى مستهترة ولوعة بالملذات تتخذ إلى غايتها طرقًا ملتوية غير مستقيمة. وكان «أكتافيوس» مثال العقلية الغربية فى رأيهم أيضا. فى جده واستقامته وقوته، ثم كان «أنطونيوس» مثال العقلية الغربية قبل تعرفه بكيلوباترا، وبعد تعرفه بها صار مثلها؛ ففقد ما كان يتصف به من عزم وقوة بتأثير سحرها. وقد أراد شوقى أن يدافع عن هذه النظرة الخاطئة بتصوير «كيلوباترا» وطنية مخلصة ، تقدم وطنها حتى على حبها. ولسنا بصدد الرد على آراء من كتبوا عن «كيلوباترا» ناظرين لها فى الآداب الأوروبية تلك النظرة، كما أنا لسنا بصدد بيان مدى توفيق شوقى فى تصويره الفنى لكيلوباترا فى مسرحيته كذلك، ولكنا ـ على أية حال ـ نعد شوقى متأثرا بأولئك الكتاب أو الشعراء تأثرًا عكسيًّا (١٠).

وعلى الأدب المقارن ـ إذا تصدى لهذا اللون من البحث ـ أن يشرح شرحًا تاريخيًّا لماذا تعرض الكاتب فى أمة إلى هذا النوع من التأثر دون ذاك، وما مبلغ

شخصيته فيما تأثر به، وما الألوان الخاصة والطابع القومى فى أدبه، ولماذا اختلف عن الأدب الأجنبى الذى أثر فيه.

هذا، ولن يضير كاتبًا ـ مهما تكن عبقريته، ومهما سما فيه ـ أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه، ليخرج منه إنتاجًا منطبعًا بطابعه، متسمًا بمواهبه. فلكل فكرة ذات قيمة فى العالم المتمدين جذورها فى تاريخ الفكر الإنسانى الذى هو ميراث الناس عامة، وتراث ذوى المواهب منهم بصفة خاصة. ويقول «بول فاليرى» Paul Valery فى كتابه: Choses Vues: «لاشيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين؛ فما الليث إلا عدة خراف مهضومة».

وعلى هذا لايقتصر الأدب المقارن ـ فى ميدان بحثه الذى شرحناه ـ على عرض الحقائق؛ بل يشرحها شرحًا مدعمًا بالبراهين وبالنصوص من الآداب التى يدرسها. والأدب المقارن يتناول الصلات العامة بين الآداب، ولكن لاغنى له من النفوذ إلى جوانب كل أدب ليتبين فيها ماهو قومى وماهو دخيل، وليبين أهمية اللقاح الأجنبى فى إخصاب الأدب القومى وتكثير ثمراته.

فالأدب المقارن، إذن، يرسم سير الآداب فى علاقاتها بعضها ببعض، ويشرح خطة ذلك السير، ويساعد على إذكاء الحيوية بينها، ويهدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها فى تراثها الفكرى. ثم هو ـ بعد كل هذا ـ يساعد على خروج الآداب القومية من عزلتها، كى ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام هو ذلك التراث الأدبى العالمى [11] مجتمعا. وبهذا المعنى لايكون الأدب المقارن مكملا لتاريخ الأدب ولا أساسًا جديدًا أقوم لدراسات النقد فحسب، بل هو ـ مع كل ذلك ـ عامل (هام) فى دراسة المجتمعات وتفهمها، ودفعها إلى التعاون لخير الإنسانية جمعاء.

ولكن الأدب المقارن الذى يزيد تاريخه قليلا عن نصف قرن، لم يفهم منذ نشأته على نحو ماشرحناه الآن، بل فهم فهمًا خاطئًا حينًا وناقصًا أحيانًا. وقبل أن يستقل بوجوده علمًا، كان يختلط فى كتابة الكتاب بغيره من علوم الأدب. لهذا وجب أن نتبع ـ إجمالا ـ نشأته فى أوروبا، ومراحل نموه فيها، لنبين كيف استقر على ماهو عليه الآن علمًا مستقلا ذا فروع كثيرة.

الهوامش

(١) ما أشبه هذا النقص فى التسمية بتسمية «المذهب الرمزى» فى الأدب، وكان الأولى أن يسمى «المذهب الإيحائى»، لأنه فى جوهره يبحث فى فن الإيحاء وفلسفته فى الشعر، كما لحظ ذلك لويس كازاميان فى كتابه.

Symbolisme et poésie, paris, 1947, pp. 9-10

وقد كان لتسمية المذهب الرمزى بهذا الاسم عندنا أخطاء جسيمة فى فهمه تشبه الخطأ فى فهم الأدب المقارن بسبب تسميته كذلك.

(٢) وقد أطلق كبار كتاب أوروبا هذه الأسماء المختلفة على الأدب المقارن طوال القرن التاسع عشر، ولكن اسم الأدب المقارن كان أكثرها نجاحًا وبخاصة بعد أن جرى به قلم الناقد الفرنسى الكبير «سانت بيف» Sainte - Beuve عام ١٨٦٨ انظر:

R. de Littéraure Comparée. 1921, pp. 7-9.

(٣) انظر R. de synthése Historique. 1920, p. 4.

(٤) R. de Littérature Comparée, p. 8.

(٥) Racine et Shakespeare – وقد نشر الجزء الأول منه عام ١٨٢٣، والجزء الثانى عام ١٨٢٥.

(٦) R. de Litt. Comp., 1921, pp. 7.

(٧) انظر (124-129) : Goethe en Anglerterre, Paris,Carré: J. Marie - 1920, pp. - 129.

(٨) انظر E. Bulwer - Lytton: Ernest Maltraveres: Alic Preface.

(٩) انظر مرجع جون مارى كاريه السابق ص ٢٠٦ – ٢١٥، ٢٥٢ – ٢٥٩ وكذا: R. de Litt. Comparée, avril- septembre 1949, pp. 188 - 190.

(١٠) ومثل آخر للتأثير العربى العكسى فى الفارسية فيما يخص جنس التاريخ الأدبى، كما نراه فى تاريخ البيهقى الذى إمتنع عن مدح نفسه متخذًا له طريقًا مضادًا لما فعل الصولى فى كتابه «الأوراق». وإليكم ترجمة مايقوله أبو الفضل البيهقى عن الفارسية: «وكان أستاذى أبو الفضل الزوزنى رجلا عظيما، ولن أتحدث عنه بكلام لايليق، إذ لاجدوى لشرح هذه الأحوال فى التاريخ. ولأنى إذا تحدثت عن هؤلاء الأصدقاء والكبراء مادحًا لهم فسيجرنى هذا إلى الحديث عن نفسى، ولذا أربأ عن الخوض فيه، حتى لايقال إن أبا الفضل يحاكى الصولى فى مدحه لنفسه، لأن الصولى ألف فى أخبار العباسيين رضى الله عنهم. وسمى كتابه: «الأوراق». وقد أجهد فيه

نفسه ليثبت أنه رجل فاضل. وأنه وحيد عصره في اللغة والأدب والنحو - وفي الحق أنه كان يندر وجود مثله في عصره - ولكنه ثابر على إطراء نفسه ومدح شعره، وأورد فيه كثيرًا من قصائده، وقد ضج من ذلك الناس، وأنزلوه لهذا منزلة دون منزلته. ومن ذلك أنه كان يعقب مادحًا نفسه على كل قصيدة من قصائده، وإليك مثلا ماعقب على إحداها: «عندما قرأتها على الوزير الحسن على بن الفرات قلت: لو طلب الوزير من الشاعر البحترى قصيدة على هذا الروى والوزن لتراجع ولم يستطع، فضحك الوزير وقال: «هذا صحيح»، وقد ضحك كثيرًا من ذلك معاصرو الصولى، والآن سيضحك كذلك منه الفراء. وحين وقفت على هذه الحال امتنعت - أنا أبا الفضل البيهقى - أن أسلك طريق الصولى، ولم أشأ أن أمدح نفسى».

راجع الكتاب الفارسى: تاريخ البيهقى، طبعة طهران ١٣٥٤ (٩٤٥) ص٦٠٢.

(١١) وبهذا يقضى على الغرور الذى يدفع بكل شعب إلى الاعتداد بأدبه والوقوف عند حدوده واحتقار ماعداه، وهذه نظرة ساذجة ولكنها ذات ضرر جسيم إذا سرت إلى المثقفين أو من يزعمون أنفسهم متخصصين، وقد كان لها تأثير سيئ فى تعويق نهضتنا فى الأدب والنقد (انظر كتابى: المدخل إلى النقد الأدبى الحديث مقدمة الطبعة الثانية ص ٢٢-٢٤). ومن أمثلة هذا فى القديم ما كان العرب يطلقونه فى معنى (العجم) من أنه خلاف العرب، رجل أعجم وقوم عجم، والأعجم من لايفصح كالأعجمى، كالعجم من الحيوانات. ونظير ذلك ماكان من الفرنسيين فى القرن السابع عشر (١٦٨٤) حين أتى وفد ملك سيام، فأجاد التعبير عما يريد فى بلاط «لويس الرابع عشر»، فدهش الفرنسيون كيف يستطيع غيرهم الإفصاح، مما جعل الكاتب الخلقى المعاصر: (لابروبير) ينعى عليهم ذلك، ومما قاله: «. . . إذا كانت فينا صفات وحشية، فهى تلك التى تدفعنا إلى الدهشة من رؤية سوانا من الشعوب يعقل فى قوله وحججه مثلنا. La Bruyére: Les Caractéres, xll, 22. - ونظير ذلك مانراه فى كلام البحاثة اللغوى الفرنسى (بوهور) Bouhours (١٦٢٨ - ١٧٠٢) إذ يقول: «إن نطقنا - نحن الفرنسيين - هو النطق الطبيعى، فلغة الصينيين والأسيويين غناء، وكلام الألمان صخب وضوضاء، وحديث الأسبان موقع، ومنطق الإيطاليين زفير، ولغة الإنجليز صفير، والفرنسيون وحدهم الذين يتكلمون»:

Le P. Bouhours: Entretiens d'Ariste et d'Eugéne, 1791' cf. Hallam: Introduction to the literature of Europe, London, 1872, vol. 4, P. 402.

من كتاب «الأدب المقارن»

الطبعة الثالثة - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ ص٩-١٩

مفهوم الشعر في العصر الحديث

مجـال الشعر هو الـشعور، سـواء أثار الشاعر هذا الشـعور فى تجـربة ذاتية محضة كشف فيها عن جـانب من جوانب النفس، أو نفذ من خلال تجربته الذاتية إلى مـسائل الكون، أو مـشكلة من مشكلات المجـتمع، تتـراءى من ثنايا شـعوره وإحساسه.

فإثارة الشعور والإحساس مقـدمة فى الشعر على إثارة الفكر، على النقيض من المسرحية والقصة، فإثارة الفكر من طبيعة العمل الفنى فيهما قبل إثارة الشعور، ولذا كان مـوقف القاص أو المسرحى من المسـائل والمشكلات موقفًـا تحليليا، على حين يظل موقف الشاعر فى تصويره تجميعيا أكثر منه تحليليا.

ولانقصد من ذلك إلى القول بأن الشاعر فى عمله الفنى يكون ثائر الشعور، بل إلى أنه يثيـر فى القارئ بالوسـائل الفنية فى الصـياغة؛ وذلك بتـأليف أصوات موسيقية، تضيف موسيقاها إلى قـوة التصوير، فتتراسل بها المشاعر، وهذه المشاعر بدورها طريق بث أفكار تتمكن من النفـس عن طريق التصوير بالعبـارات الموقعة، على الرغم من أن هذه العـبارات توحى بالأفكار، ولاتدل صـراحة عليـها. فـقوة الشـعر تتـمثل فى الإيحـاء بالأفكار عن طريق الصـور، لا فى التصـريح بالأفكار مجـردة، ولا فى المبالغـة فى وصفـها. ومـدار الإيحاء على التـعبـير عن التـجربة ودقائقـها، لاعلى تـسميـة ماتولده فى النـفس من عواطف، بل إن هذه التـسمـية تضعف من قيمة التعبير الفنية، لأنهـا تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد، وأبعد من التصوير والتخصيص[1].

والعنصـر الموسـيقى فى التـعبيـر يضـيف إلى الإيحـاء، ويقوى من شـأن التصوير، ولكن مـجرد الوزن أو التقفيـة لايكفى فارقًا بين الشعر والنثـر، وقديما لحظ أرسطو فى النثر أنه قـد يتوافر له نوع من الإيقاع كـالشعر؛ وكثـير من الكلام المنظوم لا يدخل فى الشعـر إذا خلا من الإيحاء ومن التـعبيـر عن تجربة، وإذا لم تتوافر له قوة التصـوير، هذا إلى أن الوزن والإيقاع فى الشعر قد يتغير مفـهومهما كما سنشرح فى موسيقا الشـعر بعد . ووسائل الإيحاء قد عنى بها المذهب الرمزى فى الشعر، وقـد أثر هذا المذهب من هذه الناحية فى الآداب العالميـة المختلفة على الرغم من أن كثيـرا من مبادئه الأخرى قد عـفت أو هان شأنها، كمـا سنتعرض له بشىء من التفصيل فى قضية الالتزام فى هذا الفصل.

والإيحاء والتصوير - إذا انعدما في القصيدة - صارت نظما، وفقدت روح الشعر، كما أنهما قد يوجدان في بعض فقرات في النثر، فتكون له حينئذ صبغة الشعر.

وإذا نظرنا إلى الشعر الكامل في صفته من حيث هو شعر، ثم إلى النثر بوصفه نثرًا، أمكننا أن نفرق بين لغتيهما من حيث الإدراك الفني العام والموضوع.

فلغة الشعر لغة العاطفة، ولغة النثر لغة العقل؛ ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم أو الكاتب، فعبارته يجب أن تشف في يسر عن القصد، والجمل فيه تقريرية، وعلامات على معانيها، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها. وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل المبنية أولا على الفكر (٢). أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعورًا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنيًا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، وفي لغة هي صور.

فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة؛ إذ الأصل في الكلمات في نشأتها الأولى أنها كانت تدل على صور حسية، ثم صارت مجردة من المحسات، وهذا معنى مايقال من أن الكلمات في الأصل كانت هيروغليفية الدلالة أو تصويرية. والشاعر يحاول أن يتحدث بلغة تصويرية في مفرداته وجمله، أي أنه يعيد للغة دلالتها الهيروغليفية التصويرية الأولى، بما يبث في لغته من صور وخيالات(٣).

والشاعر يستغرق في تجربته، والكشف عنها هو غايته. ونظره إلى جمهوره ثانوي، لأن عمله استجابة إلى شعوره قبل أن يكون تلبية لفكره، أما الناثر فغايته تبادل الحجج والأفكار، ولذا يخف سريعًا إلى غايته، ونظره في نثره موجه - أولا - إلى جمهوره.

وكمال النثر في تمام صياغته لتوضيح ما فيه من فكرة، وكمال الشعر في الإيحاء بما يزخر به من شعور أو عاطفة، يلجأ في الكشف عنهما إلى الوسائل الإيحائية للغة في تعبيراتها الدلالية والموسيقية، ويلقي عليهما أضواء فيها بعض الإضمار، ليزيد الإيحاء قوة. وهذا الإضمار مشروع، لأن الشرح والتفسير ليساهما الغاية الأولى للشعر، وإنما غاية الشعر الوقوع على التعبير الإيحائي الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس في صورة وجدانية.

وإذا فهمنا خطبة أو أدبًا نثريًّا فنحن قادرون على التعبير عن الفكرة التى يحتويها فى صور أخرى، ولكن فهم الشعر الجميل يكشف عن حالة نفسية خاصة لايستطاع تمام التعبير عنها فى صورة أخرى. فالنثر ـ على ماقد يتوافر فيه من صياغة أدبية ـ يستهلك فى غايته؛ على حين يقصد فى الشعر إلى تثبيت تجربة خاصة بوسائل التصوير والإيحاء. والصياغة فى الشعر مقصودة لذاتها، لايتم الإيحاء إلا بها. يقول بول فاليرى:

«علاقة النثر بالشعر تشبه ـ تمامًا ـ صلة المشى بالرقص؛ فالمشى له غاية محددة تتحكم فى إيقاع الخطو، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذى ينتهى بتمام الغاية منه، أما الرقص فعلى العكس من ذلك؛ فعلى الرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التى تستخدم فى المشى، له نظام حركات هى غاية فى ذاتها(٤)».

والشعر يقصد الشاعر فيه إلى التأمل فى تجربة ذاتية محضة، أو ذاتية لها طابع اجتماعى، لينقل صورتها جميلة. والشعر هو الخلق الأدبى الموقع للشىء الجميل (٥) . ومرده إلى الشعور والذوق لا إلى الفكر. ذلك أن موضوع الذوق هو الجمال، والذوق لا شأن له بالواجب الذى هو موضوع الحاسة الخلقية، ولكن الذوق مع ذلك يشرح مواطن الجمال فى الواجب من حيث هو جميل. ويحمل على الرذيلة من حيث هى قبيحة. ولذلك كانت صلة الشعر بالحقائق العامة من حيث جمالها أو قبحها. لامن حيث البرهنة (٦) عليها.

والشعر فى استعانته بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية، لأن الموسيقا طريق السمو بالأرواح، والتعبير عما يعجز التعبير عنه (٧).

ومن قبل كان الشعر لايتميز عن النثر إلا بالوزن والقافية. وكان هذا التفريق شكليًّا لايبين عن روح الشعر، ولهذا تحدثوا قديما عن الشعر المنثور، كأنهم أقروا بأن روح الشعر قد توجد حيث لانظم كما هو مصطلح عليه. (٨) وقد أصبح ينظر فى الشعر إلى تلك الحميا، وإلى ذلك الشعور المشبوب فى التعبير عن التجربة الذاتية (٩). وفى هذا انصرف الشعر الحديث فى جوهره إلى الموضوعات الغنائية.

فالشعر التعليمى نظم لاشعر، وكذلك الملاحم؛ فهى لاتعد شعراً إلا فيما قد تحتوى عليه من بعض مقطوعات غنائية؛ وكلاهما فى العصر الحديث إلحاد فى

عالم الفن. أما المسرحية فهى ـ من حيث إنها مسرحية ـ ليست شعراً وجدانيّا، لأن موضوعها وطولها لايتمشيان مع ماعليه الشعر الوجدانى، ولكنها قد تعد شعراً فيما تدل عليه من جوانب وجدانية ـ بوصفها عدة مقطوعات وجدانية ـ دون نظر إلى وحدتها المسرحية الموضوعية، لأن مثل هذه الوحدة تضر بوحدة الشعر الوجدانى، كما سيأتى تفصيله حين نتحدث عن الوحدة العضوية فى التجربة الشعرية، وبهذا المعنى نعد راسين مثلا شاعراً غنائيًّا فى مسرحياته، لأنه سبر فيها أغوار النفس الإنسانية، وكشف عن منطق العواطف فيها؛ على حين موليير ليس كذلك إلا فى مثل مسرحيته : «عدو المجتمع» LE MISANTHROPE، لأنه يعبر فيها عما يشعر به من مرارة عميقة فى نفسه لما يعانى من أدواء المجتمع. فهو شاعر فى مثل المقطوعات التى يتجلى فيها هذا الشعور فى مسرحيته[١٠] وهذا مايقصدونه حين يدرسون الغنائية lyrisme لدى مؤلف مثل موليير وراسين، ولكن فى الإطار الموضوعى، فهى ذاتية الموضوعية.

فليس معنى التجربة الذاتية أنها مقصورة على حدود المعبر عنها، بل هى إنسانية بطبيعتها، إذ إن جهد الشاعر منصرف إلى التعبير عن مشاعره بعد أن يتمثلها؛ وهو لايحاول نقلها على حالتها الطبيعية، وإلا ندت عن حدود الأدب والشعر. وهو يراها بفكره، ويتأملها، ويحولها إلى مادة تعبيرية، عن جهاد وعمل ومثابرة، لا عن مجرد استسلام للخيال والأحلام. ولهذا يرى كروتشيه أن التعبير «الذاتى» فى الشعر الغنائى «موضوعى بطبيعته»؛ لأن الشاعر يجعل ذاته موضوعية، وكأنه يتأملها فى مرآة. فتعبيره ذاتى فى نشأته، ولكنه موضوعى فى عاقبة تعبيره عنه، وهذا التعبير شخصى فى تصوير مشاعر صاحبه، ولكنه عالمى فى صورته الشعرية، وهو بذلك محدد ولامحدد معًا، إذ إنه إنسانى عالمى فى نزعته، على أن الشعر لايفقد ـ بعد ـ بذلك مقومات الشخصية، إذ الشاعر فرد فى بيئة وموقف معينين[١١].

هذا مجمل لتعريف[١٢] الشعر، ولابد لنا من الوقوف قليلا لشرح عناصر هذا التعريف: من التجربة الشعرية، ومسائل الصياغة الشعرية، ومسألة الصياغة فى الشعر العربى الحديث ـ ثم مسألة التزام الشاعر، وفيها نتحدث عن الشعر الخالص، وعن الشعر لذات الشعر، أو عن الفكر فى الشعر وعلاقته بالمجتمع.

الهوامش

(١) انظر :

A. Gide: Anthologie de Poesie Francaise, Preface, p. XLVII - LI

(٢) انظر: B. Croce: Esthetique ...... P. 27 - وكذا : R. M. Albérése Bilan Litteraire du XXe. Siécle P. 155 -160

(٣) نمثل هنا بهذا المثال البسيط كى نفهم به أصل الفكرة: يقول فولتير: إن الشعر وضع صورة متألقة مكان الفكرة الطبيعية فى النثر؛ فمثلا نقول فى النثر : فى العالم شاعر شاب فاضل عظيم الموهبة يكره الحسد والتعصب، ونقول فى الشعر فى نفس المعنى: (نعتذر عن نقل الوزن):

أى «مينرف»!! أى «أستريه» !!
بكما ألهم شبابه،
فسلك طريق الفنون والفضائل،
وسقط دون قدميه فى هزيمة نكراء:
التعصب الوحشى،
والحسد الزائف القلب الزائغ النظر

(J. Suberville: Théorie de L'Art ...... P. 225)

وقد عاد شاعر إلى دار أحباب له فوجدها قد تغيرت حالها، فأثار أيام ذكرياته الحلوة بها، وكيف خفق قلبه لهذه الذكرى، وندم على رجوعه إليها ليراها على تلك الحال موحشة مقفرة، نسج فيها العنكبوت خيوطه، على حين ظلت الذكريات فى نفسه حية. انظر كيف يصوغ الدكتور إبراهيم ناجى هذه الخواطر شعرا فى قصيدته: «العودة». اخترنا منها هذه الأبيات:

هذه الكعبة كنا طائفيها ... والمصلين صباحًا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها ... كيف بالله رجعنا غرباء؟
رفرف القلب بجنبى كالذبيح ... وأنا أهتف ياقلب اتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح ... لم عدنا؟ ليت أنا لم نعد؟!
لم عدنا؟! أو لم نطو الغرام ... وفرغنا من حنين وألم
ورضينا بسكون وسلام ... وانتهينا لفراغ كالعدم

موطن الحسن ثوى فيه السأم وسرت أنفاسه فى جوه
وأناخ الليل فيه وجثم وجرت أشباحه فى بهوه
والبلى أبصرته رأى العيان ويداه تنسجان العنكبوت
صحت : ياويحك !! تبدو فى مكان كل شىء فيه حى لايموت!!
كل شىء من سرور وحزن والليالى من بهيج وشجى
وأنا أسمع أقدام الزمن وخطى الوحدة فوق الدرج

فكل شيء صور حية تدل على انفجار عاطفى واستغراق فى التجربة الشعرية (انظر ديوان إبراهيم ناجى ص ١٧ - ٢١ مطبعة التعاون).

(٤) يقصد بول فاليرى إلى القول بأن المشى مجرد وسيلة، أما الرقص فنظام حركاته مقصودة لتوفير ماقد يكون له من غاية جمالية أو رياضية، انظر :

P. Valery : Poésie, R. Conferencia 1928. p. 470. 472.

وبول فاليرى مذهبه رمزى، ولاشك أن الشعر الحديث تأثر في مختلف الآداب العالمية قليلا أو كثيرًا بالرمزية.

انظر : Louis Cazamian : Symbolisme et Poésie,P.1-24

وكذا : R.M. Albérés: Bilan Litteraire du XXe siécle, P.161- 186.

وانظر كذل : P. Valery: op. cit. 468 - 469 - Introduction a la poetique.

Rideau: Introducion à la Pensée de Paul Valery, p. 101 104. B. Croce: la Poésie ... p. 17 - 18.

(٥) أى الجميل فنيا لا طبيعيا.

(٦) انظر : E. A. Poe : The poetic principle, in : Complete Tales and poems, p. 893 - 894.

(٧) المرجع السابق ص ٨٩٤ _ ٨٩٥ وكذا: P. Valery : Variete, I, P. 158 - 159.

(٨) سنتحدث عن الوزن واختلاف الآراء فيه بعد قليل، حين نتكلم فى موسيقا الشعر.

(٩) انظر : Aibres op. cit. p. 158

(١٠) انظر : E. Rideau, op. cit. p. 104, 204 - E. A. poe op. cit. p. 889 - 891

وكذا : B. Croce . op. cit. p. 56, 209 - 210

(١١) انظر : B. Croce, op. cit. p. 8-11

(١٢) يقسم كروتشـيه التعبير الأدبى إلى أقـسام أربعة : (أ) التعبيـر العاطفى، بعد إخضاع العاطفـة للعمل الفنى، بحيث تخرج عن مجرد الصيـاح والتعجب والبكاء وكلمات التعبيـر المباشرة، إذ إن هذه لاتعد من الأدب فى شىء، وإذا وجدت فى تعـبير أدبى كانت عيبًا يجب التخلص منه. ويدخل فى هذا القسم القصص والمسرحيات ذات الصبغة الغنائية، والاعترافات الشعرية واليـومية كذلك (ب) الأدب الخطابى؛ وهو نفعى فى جوهره. ويدخل فيه الشـعر الدينى (وفى رأى كروتشيه لايكـون الشعر الدينى شعرًا إلاّ إذا صـار إنسانيا فى نزعته. فالشعـر لم يتقدم بالتوراة على الرغم من صبغتها الشـعرية، لأنها دينية، وإنما تقدم بفضل هوميروس لأن شعره إنسانـى)، ثم يدخل فى النوع الخطابى كذلك الشعر السياسى، والقصص الهجائيـة، والمسرحيات ذات القضايا العامـة والملاهى كذلك. وقلما يرتفع الأدب الخطابى كله إلى الذروة الفنية. والشعر فيه منبث فى العمل الأدبى كله، لا فى مقطوعة دون أخرى، فـليس كروتشـيه ـ في ذلك ـ مع أولئك الذين يرون العـمل الشـعرى مقطـوعات متفرقة مثل بودلير، وبول فاليـرى وإدجار بو. (جـ) أدب التسلية، ومنه مسرحيات الرعب، والمسرحيات المضحكة، وشعر الحب الذى يقـصد به التسلية، والميلودرامات، والنواحى الفنية ضعيفة فى هذا النوع، وقد يتوافر فيـه بعض جوانب تعد شعرية. (د) الأدب التعليمى، وقد يؤول بعض الناس القطع الشعرية الرفـيعة لغايات تعليمية لاتتنافى مع التـجربة، ولكنها قد لاتكون مقصودة فى بـادئ الأمر للشاعر. وهذه الأنواع «لاشعرية»، ولكنهـا لاتضاد الشعر، فقد تتلاقى معه على نحو ماسبق.

Cf. B. Croce. op. cit. P. 2- 8, 39 - 44, 92.

من كتاب «النقد الأدبى الحديث»

الطبعة الثالثة ـ دار الشعب ـ ١٩٦٤

ص ٣٨٣ ـ ٣٨٩

الوقوف على الأطلال
بين الأدبين العربى والفارسى

على الرغم من أن القصيدة العربية القديمة لم تقم لها وحدة فنية، فيما نفهم من معنى الوحدة الفنية الآن، قد كانت مع ذلك متأثرة فى نظمها بواقع الحياة العربية. فهى عدة أغراض يربط بينها خيط نفسى دقيق يستعيره الشاعر من تجربته فى مجرى عيشته. وغالبًا ماكانت تبدأ بالوقوف على الأطلال. والاستبكاء والبكاء عليها مع وصل ذلك بالنسيب وذكر الوجد والصبابة. ثم وصف الإبل التى وقف عليها الشاعر حين بكى واستبكى، ثم وصف الرحلة، وشكوى النصب والسهر ومكاره المسير، ليوجب الشاعر على ممدوحه بعد ذلك حق الرجاء والتأميل.

وقد جعل نقاد العرب القدامى من هذه المعانى منهجا يجب أن يسير عليه من يقصد القصيد. يقول «ابن قتيبة» فى مقدمة كتابه: «الشعر والشعراء» بعد أن عدد أغراض القصيدة السابقة:

«فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد».

وقد سار نقاد العرب القدامى على ما رأى «ابن قتيبة» كما اتبعهم كثير من الشعراء إلى عصرنا الحديث. حتى التحق ذلك النهج فى القصيد بمفهوم عمود الشعر القديم عند أولئك النقاد والشعراء جميعًا، ومن هذه الناحية أثر نظام القصيدة العربى فى الشعر الفارسى بعد الإسلام حين آن لهذا الشعر أن يتأثر بالقصيدة العربية ونظامها:

على أننا لسنا مع أولئك النقاد فى الإشادة بالخيال المصنوع لدى الناظمين الذين كانوا يقفون على الأطلال ويرحلون فى شعرهم دون أن يروا أطلالا أو يرحلوا فى واقع حياتهم. فنحن مع ذلك لاننال فى شىء من صدق القصيدة العربية القديمة حين كان الشاعر يرجع إلى مايرى حوله، ويبعث معالم عيشه فى شعوره. كما لانقلل من قيمة التأثير العربى فى هذا الجنس الأدبى حين انتقل إلى

الآداب الإسلامية غير منكرين ما لأهل تلك الآداب من أصالة فى شعرهم، بالرغم من تأثرهم به.

ولعل أروع ما فى القصيدة الجاهلية وأصدقه هو الوقوف على الأطلال، على أن نلحظ تطور مفهومه منذ الجاهلية، واتساع هذا المفهوم على مر العصور، وانتقال التأثير فيه إلى الأدب الفارسى.

وفى القصيدة الجاهلية كان الوقوف على الأطلال قسما تابعًا لغيره من الأقسام التى تحتوى عليها تلك القصيدة، شأنه فى ذلك شأن الغزل. وكان ذلك الوقوف ذا صبغة عاطفية ذاتية، يعبر فيه الشاعر عن عاطفته النبيلة فى وفائه لحبه، ويحن لماضيه الماثل فى آثار الحبيب النازح، ويبعث بوصفه لتلك الآثار الحائلة ذكرى ماض لايزال حيًّا مشبوبًا فى أطواء نفسه. ويعود فى ظلال هذه الذكرى لأيام الصبا الحلوة، يستريح بها من حاضر عيشه المجهود، ويهرب لحظة من واقعه المكدود. وفى ذلك تجلت أصالة الشاعر العربى القديم وصدقه، إذ كان يفتن فى وصف وطن حبه المهجور، ويلطف فى بث شكواه من خلال تصويره لأدق معالم ديار الحبيب النازح من أطلال ورسوم. فكان الشعراء يرون بقايا نفوسهم الشيقة فيما ترك أهل الحبيبة من آثار ضئيلة لاتسترعى غير ذوى العواطف الرقيقة الصادقة: من الأثافى السود التى كانوا ينضجون عليها الطعام، وحبال دوابهم الراحلة، والنؤى المحفور يتجمع فيه ماء المطر لحماية بيتهم، وآثار الجياد، وملاعب القوم فوق الرمال، ثم يصفون ماخلف أهلها فيها من الظباء وأطلائها والنعام وحمر الوحش. وكثيرا ما كان الشعراء يشبهون هذه الأطلال بأسطر الصحف أو الوشم فى اليد، وتطيب لعيون هؤلاء الشعراء مرأى هذه الأطلال والرسوم؛ لأنها مرآة ذكرياتهم الحبيبة. فيقفون، وقد يطيلون الوقوف، وينثرون عليها دموعهم، دموع الوفاء والنبل، لادموع التخاذل والخور. ويجدون فى هذا الدمع شفاء من الصبابة، ووفاء لعهد الصبا وذكرياته. ولكنهم فى هذا الوقوف لاينزلون عن مطيهم، بل يواصلون سيرهم فى طريق الحياة الجادة أو يتابعون سيرهم إلى ممدوحهم فى رحلة شاقة. وفى أغلب الحالات كان الشاعر يذكر حبيبته لا زوجته فى أيام صبواته الخالية، وقد يكون «زهير بن أبى سلمى» مثالاً فريدًا حين ذكر زوجته التى طلقها، وندم، فأرادها على الرجوع إليه فأبت. يقول زهير فى معلقته:

أمــن أم أوفــى دمــنةٌ لــم تــكــلَّــمِ

بحـــومـــانةِ الدَّرَّاجِ فـــالمتـــثلّمِ

ودار لهـــا بالرَّقْــمتـــين كـأنَّهـــا

مــراجيــعُ وشم فى نواشر مـعـصـمِ

بهــا العِــينُ والأرامُ يمـشـين خِلْفـةً

وأطلاؤها ينهـضْـنَ من كل مـجـثمِ

وقفتُ بهــا من بعدِ عـشرين حـجَّةً

فَـــلأْيًا عـــرفتُ الدارَ بـعـــد توهمِ

أثافيَّ سُـعْـفًا فـى معـرّسِ مـرجلٍ

ونؤيا كـــجـذم الحَـوضِ لم يتـــثلَّمِ

فلمـا عــرفتُ الدارَ قــلتُ لربْعــهـا

ألا انعم صـبـاحــا أيهــا الربعُ واسلمِ

و«النابغة الذبـيانى» يكمل الصورة السـابقة بذكر رحلـته عن تلك الأطلال، يتسلى بالرحلة عن الهموم، ويطلب الخلاص فى الأسفار، فيقول:

يادار مـــيَّـــةَ بالعلـيـــاءِ فـالسَّند

أقْـوَتْ وطال عليـها سـالفُ الأَمَـد

وقـفتُ فـيــها أُصـيْـلانًا أسـائلُهـا

أعـيتْ جـوابًا ومـا بالرَّبْعِ من أحَـد

إلا الأواريَ لأيا مــــا أُبيّـنهـــــا

والنؤى كـالحـوض بالمظلومـة الجلد

أضحتَ خلاءً وأضحى أهلُها احتملوا

أخنى عليـهـا الذى أخنى على لُبَـد

فَـعــدٌ عـمـا تـرى إذْ لاارتجـاعَ له

وانم القـتــود على عـيــرانَة أجـد

وقد يعرو الشـاعر مايشبـه الحمى الشديدة تنتابه أمـام حطام الذكريات الماثل لناظريه، يقول الشاعر الجاهلى «الأخنس بن شهاب التغلبى»:

ولابنـة حطان بـن عــوف منـازلُ

كـما رقش العنْوان فى الرِّق كـاتبُ

ظللت بهـا أعْـرَى وأشـعـر سـخنة

كما اعـتاد محمـومًا بخيْبَـر صالبُ

تظلُّ بـهـا رُبْـدُ النعـام كـأنهـا

إمـاءٌ تُزجَّى بـالعـشىِّ حـواطبُ

ويتضـاءل الوصف الحسى للأطلال والدمن، ولكن تتـوالى الصور النفسـية الصادقة فى شعر الشاعر الإسلامـى «ذى الرمة»، (غيلان بن عقبة العدوى: ٧٧ - ١١٧هـ) وفى هذه الصور يبين الطابع الإسلامى، وتتجلى حـرقة الصبابة فى عصر ظهور الغزل العذرى. يقول ذو الرمة:

أمنـزلتى مـى سـلامٌ عليـكمـا

هل الأزمنُ اللائى مـضـيْنَ رواجع؟

وهل يرجعُ التسليم أو يكشف العمى

ثلاث الأثافى والـرسـوم البـلاقع؟

توهمـتُهـا يومًـا، فقـلت لصاحـبى

وليس لهـا إلا الظبـاءُ الخـواضع

ومـوشَيـةٌ سُحْـمُ النواصى، كأنهـا
مُـجلَّلة حُـوٌّ عليـهـا البـراقع

قِف العـيسَ ننظرْ نظـرةً فى ديارها
فـهل ذاك من داءِ الصـبـابة نافع؟

فـقـال: أمـا تَـغْـشَى لميَّـة منزلا
من الأرض إلاّ قلت هل أنت رابعُ؟

وقلْ إلـى أطلالِ ميٍّ تحـيـةٌ
تُحـيِّى بهـا أو أن تُـرش المدامعُ

ألا أيهـا القـلبُ الذى برَّحـتْ بهِ
منـازلُ ميٍّ والعِـرانُ الشـواسعُ

أفى كـل أطلال لهـا منك حـنة
كـما حنَّ مـقـرونُ الوظيفْـينِ نازعُ؟

ولابُرْءَ من ميٍّ وقـد حـيل دونهـا
فـما أنت فـيمـا بين هاتيْنِ صـانع؟

أمـسـتـوجبٌ أجـرَ الصَّبـورِ فكاظم
على الوجدِ أم مُبدى الضمير فجازع؟

لعـمـرُكَ إنى يوم جَـرْعاءَ مُـشـرفٌ
لشـوقى لمنـقـادُ الجـنيـبـة تابع

ولا يقتصر «ذو الرمة» على الوقوف على هذه الأطلال كما كان يفعل شعراء الجاهلية، ولكنه ينزل بهـا ذات مساء، ويصف لنا مايجيش بنفسـه من وجد تفيض به دموع لايجدى فى زجـرها حلم، بين هذه الرسوم التى صارت مـجثم الغربان، فى صور وحركات حسية ذات دلالة نفسية عميقة:

أمن دمنة بين القلات وشارع
تصابيْتَ حتى ظلَّت العينُ تدمع؟
أجل، عبرة، كانت، إذا ماوزعتُها
بحلمى أبَتْ منها عواص تسرعُ
تصابيْتَ واهتاجت بها منك حاجةٌ
ولوعٌ أبت أقرانها ما تَقطَّعُ
إذا حان منها دون مىٍّ تعرضٌ
لنا، حنَّ قلبٌ بالصبابة مُوزعُ
ولايرجع الوجدُ الزمانَ الذى مضى
ولا للفتى من دمْنةِ الدار مَجْزعُ
عشيَّةَ ما لى حيلةٌ، غير أننى
بلقْط الحصى والخطٍّ فى الترب مولع
أخطُّ، وأمحو الخطَّ، ثم أعيدُه
بكفى، والغربانُ فى الدار وقَّع
كأنَّ سِنانًا فارسيا أصابنى
على كبدى، بل لوعة البين أوجعُ
ألا ليت أيامَ القلات وشارع
رَجَعْنَ لنا ثم انقضى العيشُ أجمع

وظل الطابع العام هو الحنين إلى هذه الأطلال، والحنين إلى الماضى من خلالها. واستطابة منظرها فى مرأى العين. وشذ من ضاق بهذه الأطلال من المتأخرين. وثار عليها صماء لاترد له جوابًا، على نحو مايقول «المتنبى»:

ملث القطرِ أعطشها ربوعا
وإلا فاسْقِها السُّمَّ النقيعا

وأســـألهـــا عن المُتـــديّريهـــا

فـــلا تدرى، ولاتذرى دمـــوعـــا؟

وحين عمت الحضـارة العربية، واستقر العرب فى الممـالك الأخرى فاتحين، رأوا أيام الحـضارات الأخـرى التى درست. فـوقـفوا على الآثار فـى قصـائدهم العربية.

وعندنا أن الوقـوف على الآثار قـد تطور عن الوقـوف على الأطلال. فمـا الآثار سوى أطلال فى عهد حضارة وعمران. وفيـهما كليهما طابع عاطفى، يشيد فيه الشاعـر بمجد غابر وعز داثر، ويأسى لماضٍ خالد، ويهرب مـن حاضره ليفىء فى ظلال الماضى، يتـغنى به وفاء ويحن إليه، فكلاهمـا استـراحة إلى الماضى من الحاضـر المجهود. على الرغم ممابين الوقـوفين مع ذلك من فروق: فـفى الوقوف على الآثار تصوير لمشاعر أكـثر صلة بالجماعة منها بالفرد؛ لأن موضـوعها التغنى بماض وطنى أو قومى، ومجال هذا التصوير أغنى وأخلد، فهو يتطلب وقوفًا أطول من الوقوف العابر على رسوم الخيام. ولذا اسـتقلت به القصائد دون الوقوف على الأطلال. ويصور الشاعـر فى وقوفه على الآثار روعة الإعـجاب، أو يزجى درسا فى العظة والاعتبار. ويستتـبع وصف الآثار الإشادة بحضارة أهلها، إما لأنهم من بنى الوطن أو أبناء القومية، وإما لما بينهم وبين قوم الشاعر من صلات.

وكانت الآثار التى استرعت أنظار شعراء العـرب آثاراً فارسية. وما أكثر من وقـفوا عليـهـا من الشـعراء، سـواء كانـوا ـ أصلاً ـ من الفـرس ولكنهم نظمـوا خـواطرهم شـعـراً عـربيًـا، أم كانـوا من العـرب الذين اسـتنطقـوا تلك الآثار، واستخرجوا منها آيات العبرة، ويطول بنا القـول لو تتبعنا إنتاجهم. وخير من نمثل به للشعراء الذين وقفوا على تلك الآثار فى القـديم هو «البحترى» فى وقوفه على إيوان كسرى بالمدائن، فى سينيته الشهيرة. ونعد قصيدته أساسًا لتطور الوقوف على الأطلال إلى وقوف علـى آثار لدى من حذا حذوه من شـعراء العـرب والفرس. وفيهـا يصف نفوره من الناس حتى الأقارب وضيـقه بالدهر وأحداثه، ثم يريد أن يهرب من حاضره بزيارة الإيوان والتسلى به:

حضَرتْ رَحْلِيَ الهموم فوجَّهـ
ـتُ إلى أبيضِ المدائِن عَنْسى

أتسَلَّى عن الحظوظِ وآسَى
لمحلٍّ من آلِ ساسانَ دَرْسِ

أذكرتْنيهمُ الخطوبُ التوالى
ولقد تُذكرُ الخطوبُ وتُنْسِى

ثم يصف الإيوان وصفًا رائعًا. مقارنًا فى وصفه بين ذلك الأثر الجليل فى وقوفه عليه، وبين أطلال العرب فى وقوف سواه عليها. ويؤيد هذا ماذهبنا إليه من أن الوقوف على الآثار ليس سوى امتداد للوقوف على الأطلال . يقول «البحترى»:

حِللٌ لم تكُنْ كأطلالِ سُعدى
فى قِفارٍ من البسابسِ مُلْسِ

ومساعٍ، لولا المُحاباة منِّى
لم تُطقها مَسْعاةُ عَنْسٍ وعَبْسِ

ثم يصف مشاعره، يبرر بها بكاءه على عجائب تلك الربوع التى ليست آثار العرب ولكنها آثار أصدقاء العرب لعصره، ويذكر أنها مجال عزاء لمن ينشد العزاء:

عمرت للسرور دَهرًا، فصارت
للتعزِّى رباعُهم والتأسّى

فَلها أن أُعينها بدموع
مُوقفات على الصَبَابة حبسِ

ذاك عنْدى، وليست الدارُ دارى
باقترابٍ منها، ولا الجنسُ جنسى

غير نُعْمَى لأهلها عنْدَ أهلى
غَرسُوا من ذكائها خيْرَ غَرْسِ

ونشير هنا إشارة عـابرة إلى تأثر «شوقى» بالبحترى، فى سينيـته الأندلسية، وفيها يتـبع «شوقى» النهج التقليدى، وهو نهج يساير فيـه «البحترى» فى خطوطه العامة. فـيبدؤها بوصف حالته النفـسية، وضيقه فى مـنفاه بمن نفوه عن وطنه من الإنجليـز وأتباعـهم ويصف بعض مناظر مـصر، ثم يغـيب عن حاضـره فى حلم تاريخى يقف فيـه على آثار العرب فى الأندلس، محاكيًـا «البحترى» فى وقـفته، يقول «شوقى»:

وعظَ البـــحـتـرىَّ إيوانُ كـــسـرى

وشـفَتْنى القـصورُ من عَـبْدِ شَـمْسِ

ولايجد «شـوقى» على أهل الأندلس لانتـزاعهم السلطان من العـرب، بل يشكر للأندلسيين صنيعهم معه، ويحمل التبعة كلها الأسلاف الذين:

ركـبـوا بالبـحــار نَعْشًـا وكـانت

تحت آبـائهم هـى العــــرش أَمْسِ

رُبَّ بانٍ لـهـــادم وجَـــمُـــوعٍ

لِمشَـتٍّ ومُـــــحْـــــسِنٍ لمخِسٍّ

ثم يوجز قصده من التأسى والاعتبار بالماضى:

وإذا فـــاتك التــفــاتٌ إلـى الما

ضى، فقد غـاب عَنْكَ وَجْهُ التأسى

ويلتحق بالوقوف على الأطلال كذلك الوقوف على آثار الـبلاد بعد تخريبها فى الحروب، ونضـرب مثلا لذلك «بالحـريرى» ، يبكى بلسـان بطله فى مقـاماته «أبى زيد السـروجى» على بلدته «سـروج» التى خربهـا الصليبـيون عـام ٤٩٤هـ (١١٠٠م) وتلـك واقـعة حقيقية يعـبر عنها «الحريرى» فى قطعـة شعر، فى المقامة الثلاثين من مـقاماته وأسلوبه فـيها مـوجز قوى، يتـرك فيه «الحـريرى» عادته من التلاعب بالألفاظ، مما يوحى بأنه صادق مستوح قلبه وعواطفه الوطنية المتقدة، ومما يقوله:

مســقط الرأس ســروجُ　　وبهــا كنت أمــوجُ
حـبـذا نفـحـةُ ريًّا　　ها ومَـرآها البـهـيجُ
وأزاهـيـر رُبـاهـا　　حـين تـنجـاب الثـلوجُ
من رآهـا قـال مـرسى　　جنـة الدنـيـا سَـروجُ
ولمـن يـنـزاح عنـهـا　　رفـراتٌ ونـشـيـجُ
مـثل مـا لاقـيت مـذ زحـ　　ـزحـنى عـنهـا الـعلـوجُ
عَـبْـرةٌ تهـمى وشَـجْـوٌ　　كلـمـا قـرَّ يهـيـجُ
وهـمـوم كـل يـوم　　خطـبـهـا خطب مـريجُ
ومـسـاع فى التـرجِّى　　قـاصـرات الخطـو هُوجُ
لـيـت يـومـى حُـمَّ لمـا　　حُمَّ لـى منهـا الخـروجُ

هذا مـوجز مـفهـوم هذا الجنس الأدبى وتطوره، وقوف على الأطلال نـبلا ووفاء للـعاطفة الـذاتية، إلى وقوف عـلى الآثار مرآة لشـعور إنسانـى أو قومى، والتماسًا للعبرة والعظة ثم إلى وقوف على آثار البلاد للتعبير عن أحاسيس وطنية.

وقد أثر الأدب العـربى فى الأدب الفارسى فـيما يخـص أنواع هذا الوقوف التى أوجزنا القول فيها.

أما الوقوف على الأطلال فـقد انتقل إلى الأدب الفارسى حـين تأصلت فيه القصيدة على نحو ماعـرفتها العربية. فحين انتقلت إليه القـصيدة بنظامها ووزنها، وصورها، وهدفـها من المدح، احـتفظت إلى جانب ذلك بالـوقوف على الأطلال موصـولا بالغزل، مـحاكـاة لشعـراء العربيـة، وقد شـاع هذا اللون من القصـائد الفارسية منذ الشاعر الفارسى «أبى النجم أحـمد» المشهور «بمنوجهرى» ـ نسبة إلى ممدوحه الأول الأمير الزيارى: «منوجهر» ـ ثم مدح هذا الشاعر بعد ذلك «محمود الغزنوى» وابنه «مسعودًا». وقد عاش هذا الشاعر فى أواخر القرن العاشر والنصف

الأول من القرن الحادى عشر الميلادى وتوفى عام ٤٣٢هـ (١٠٤٠م). وعلى الرغم من خياله المصنوع فى الوقوف على الأطلال وقوفًا يشف عن ثقافته العربية، فإن له من ذلك أصالة فى إضفاء طابع فارسى على صوره، وفى إشراق ديباجته، وفى حسن تخلصه من الوقوف على الأطلال والغزل إلى المدح، وقد اخترنا له قصيدة تتجلى فيها أصالته وتأثره معا. وفيها يقف «منوجهرى» على طلل حبيبته زين الحسان. وقد رحلت فأظلمت الدنيا فى عينه، فهو ينظر إلى العالم نظرة المتشائم ويصفه من خلال تلك النظرة. ويسلى الهم عنها بالرحيل على نجيب من الإبل، على الطريقة العربية. ولكنه فى رحلته سرعان ما يلمح ركبًا ضربوا خيامهم دونه. ومن هذه الخيام يخرج جمع من الحسان. وإذا هو أمام محبوبته فيهن، فتدعوه لأن يستضيفهن، فينحر لهن مطيته، على نحو ماوصف «امرؤالقيس» فى معلقته، وعقب ذلك يصحب حبيبته فى هودجها فيخال نفسه وقد اعتلى الثريا والسماكين مركبًا، يتأمل فى عالم اللطائف. وينظر من عالمه هذا إلى أوصاف ممدوحه. ونترجم هذا الجزء من قصيدته التى اخترناها شاهدا على هذا التأثر العربى فى نواحيه المختلفة:

«سلام على دار زين الكواعب، المعبودات حسنًا ذات العيون الدعج وذوائب العنبر، وعلى رسوم الطلل والديار الدوارس، كأنها توقيع صاحب الحكم على صدر منشور، قد تساقط ورق النسرين على مكان زهر السنبل، كأنه سطور كاتب على وجه قرطاس، وسقط غصن الياسمين فى أرض البساتين، كعنقاء ذهبية الجناح والمخالب. وفى مقام الغوانى قامت النوائح، وبساط العنادل وطئته العناكب، خميلة الياسمين صارت ديار السلاحف، والمرج أصبح وجار الثعالب، حينما رأيت مسير الفلك على هذا النهج. انطلقت على نجيب من الإبل من مقام المصائب. الليل حالك، والريح غضوب فى الفدفد، فيه يأتى إلىَّ صياح الغيلان من كل جانب، وقد ضرب نجم الزهرة خيمته فى المشارق، وأخذ زحل طريقه نحو المغارب. والثريا كالمرجان الصافى على التاج، ونجم الزبانى كأنه فى دير قنديل راهب، وقد صار العالم فى لون صبغ الزنجفر على أثر غروب الشمس. وغرب السماك والثريا وسهيل والسها.

ولكن سرعان ماقرب طلوع ملكة المشرق تضرب سرادقها على الجبل، وظهرت الشعرى فى وقت الصبح الكاذب.

وكان الليل مظلما حالك الظلمة مثل البئر الذى وقع فيه البطل «بنزن»، على حين النجوم الثواقب مثل وجه حبيبته «منيزة».

وشبيه قصف الرعد من سحاب الربيع يتساقط على الطريق كأن غطيط الإبل من الركائب وفى كل الطرق والمتاهات أشواك شجر أم غيلان، وعقبان الوادى كثيرة مثل العقارب، فى ذلك الوقت وقعت عينى على القوافل، وعيناى غارقة فى الدمع ـ والدمع ساكب ـ ورأيت فى العراء خياماً مضروبة، مضيئة كأنها فى الدير مصباح ثاقب، ومن خيمة منها خرجت فاتنات المحيا، يخطرن مثل طاووس حول المشارب، ياقوت الشفة ضاحك والغدائر الملوية فاحمة،

والخد الجميل متألق، ورأس الذوائب فى الهواء لاعب.

معنبرات الذوائب، معقدات العقائص، مسلسلات الغدائر، ترائبها كالسجنجل هن جميعًا من قسوة القلب ذوات قلوب سود، ولكنهن ذوات خدود إلهية. فيهن بدائع الحسن. أجسامهن أعجوبة العجائب.

ومعبودتى بين الحسان تتبختر. مثل حورية الجنة وسط الكواعب

أصفى من الأرواح فى اللطائف، وأضوأ من الشمس فى الكواعب

قالت لى: تريد ضيفًا لم يدعه أحد، وجهه القمر، مقوس الحواجب؟

إذا أردت أن تضيفنا مما عندك، فلن تجد من هن خير منا من أنيس ومصاحب.

وحينما كشف ياقوت شفاهها عن اللآلىء، صدرت عبارات الترحيب من كل راكب، فألقيت رحلى وزمام ناقتى، وألهمت بالنحر والنحر واجب، وحين صارت مطيتى فدى لمعبودى الذى سرق قلبى،

قال لى من سلب فؤادى : طال المعاتب.

وبعد أن كنت فى الصحراء أصبحت فى هودجها، وقد صرت حقًا سعيد

العواقب، وبعد أن كان مـركبى نجيب الإبل، أصبح السماك والثريا لى مركبا من الركائب.

فنظرت فى عـالم اللطائف إلى حظ مـوئلنا، من هو مـثـل فـريدون فى المراتب».

ثم كان الوقوف على الآثار فى الأدب الفارسى امتداداً للوقوف على الأطلال وسار فى موضوعه وهدفه على نحو ماسار عليه فى الشعر العربى.

وعلى قـصر المدائن الذى سـبق أن وقف عليه «البـحتـرى»، وقف الشـاعر الفـارسى «أفضل الدين بديل بن على» المشـهور «بخـاقانى»، نسـبة إلى ممـدوحه «الخاقـان منوجهر» أمـير شروان. وقـد ولد هذا الشاعر عـام ٥٢٠هـ وتوفى عام ٥٩٥هـ (١١٠٦ ـ ١٢٠٠م) وفى رجوعـه ذات مرة من الحج مـر ببغـداد، فوقف على أطلال قصر المدائن. وعلى الرغم من أنه أشاد بمكة وأهلها فى أشعاره، وعلى الرغم من روحه الإسـلامية، ومدحـه للرسول، فإنه يعـبر عن روحه الفارسـية، وحسـراته على انهيار مـجد إيران القديم. حـين وقف على الإيوان بالمدائن. وفى قصيدته هذه يتلاعب كعادته بالألفاظ، مما يجعل ترجمة القصيدة كاملة إلى العربية متعذراً ويفقدها كـثيرا من رونقها ولذا نقتصر على . . ترجمة مـايحتفظ بكثير من رونقه منها فى الترجمة، يقول «خاقانى» فى تلك القصيدة:

«ألا أيها القلب المعتـبر، انظر بعين بصيرتك، ألا فـاتخذ إيوان المدائن مرآة عـبرة. علـى شط دجلة قف مرة بـالمدائن، ومن العين اسكب دجلة أخـرى على أرض المدائن، نهر دجلة نفـسه يبكى بكاء، حتى لتـحسب معـه أن مائة دجلة من الدم تنساب، ومن حرارة دم دموعه تقطر النار من الأهداب،

انظر كبد دجلة محترقًا بنار الحسرة. هل سمعت عن ماء تحرقه النار؟ . .

فحين تقطعت سلسلة الإيوان فى المدائن،

أصبح دجلة فى سلسلة القيد، وصار مثل السلسلة فى تلوى أمواجه.

وصح، من حين لحين، بلسان الدمع، على الإيوان

فربما تسمع، بأذن القلب. جوابا من الإيوان

ستـسدى إليك شـرفة القصـر كله نصيـحة جديدة كل الجـدة فاسـتمع إلى النصيحة من أعماق قلبك.

سيقول لك الإيوان : «أنت من تراب، ونحن من ترابك. الآن سر علينا خطوتين ثلاثا، وكذلك انثر علينا دمعتين ثلاثا.

حقا فى رأسنا ألم من نوم البوم، من العين انثر الدمع دما تقف آلام الرأس.

نعم، أى عجب يعروك أن فى مروج العالم، يأتى البوم بعد البلبل، ويعقب النوح الألحان؟

نحن كنا بلاط العدل. ثم عرانا جور الدهر.

أى خذلان يتعرض له، إذن قصر الظالمين؟

تقول: قد انقلب رأسا على عقب الإيوان شبيه الفلك،

هو حكم الفلك الدائر، أو حكم الفلك القلب.

ومن عينى التى تبكى، تضحك أنت قائلا: مم تبكى هذه العين؟

ولكن يضحك الناس من العين التى لاتبكى فى هذا المكان.

هذا هو القصر الذى كان فيه ملك بابل خادما وشاه تركستان غلاما

هذا هو الإيوان الذى كان يحمل هيبته على أسد الفلك (= الشمس)

حملة الأسد الهصور على زينات ستائره

هذا هو القصر الذى كان تراب بابه منقوشا من خدود الرجال، وجدرانه مليئة بالنقوش. تأمل، ذلك هو العهد، وانظر بعين الفكر فى سلسلة القصر وفى جلال الميدان.

هنا الأرض سكرى. لأنها شربت ـ بدلا من الخمر ـ فى جمجمة هرمز، دم قلب أنوشروان.

كم من النصائح كانت واضحة على تاج رأسه، والآن مئات النصائح خبيئة فى داخل جمجمته.

أبهة كسرى. والثمر الذهبى على موائده، والبساط الذهبى،

ذهبت كلها مع الريح، وصارت فى التراب، وصارت ترابًا

كان برويز فى كل مأدبة يحضر بساطًا ذهبيًا

ويصنع من بساط الذهب خوانًا ذهبيًا فيه صورة البستان

ستقول : أين ذهب هؤلاء، حاملو التيجان؟

بهم أحشاء الأرض حبلى أبدا.

أى خاقانى، من هذا الإيوان أنشد العبرة،

حتى ينشد العبرة من بابك، فيما بعد، الخاقان.

إذا كان زاد طريق مكة تحفة كل مدينة،

فاحمل أنت زاد المدائن إلى «شروان».

يحمل كل امرئ من مكة مسبحة من أثر حمزة.

إذن احمل أنت من المدائن مسبحة من أثر سلمان. (سلمان الفارسى)».

أما نوع الوقوف على البلاد التى مسها الضر إثر الغزوات وصنوف الاعتداء، فقد أثر مثال «الحريرى» فى مقاماته ـ على نحو ماسبق أن قلنا ـ فى الكاتب الفارسى «حميد الدين البلخى»، (المتوفى عام ٥٥٩هـ ١١٦٦ ـ ١١٦٧م)، إذ إنه حاكى الحريرى، «فى مقاماته الفارسية التى بدأ فى تأليفها حوالى عام ٥٥٢هـ- (١١٥٩م). ففى المقامة العشرين منها، يقف «البلخى». نثرًا، على أطلال مدينة «بلخ»، ويطلق العنان لأشجانه، ويبكى على خرائبها، وينثر دموعه على من فقدهم فيها من أصدقاء ومواطنين، على لسان صديق من أصدقائه يزور المدينة بعد أن اغترب عامين بعيدًا عنها. وفى الحقيقة على الرغم من تأثر «البلخى» «بالحريرى» فى مقاماته العربية الثلاثين التى سبق أن ذكرناها يستوحى «البلخى» أيضًا واقعة تاريخية، هى واقعة غزو الغزنويين لتلك المدينة وتخريبها عام ٥٤٨هـ.

ومن أشهر القصائد الفارسية فى الوقوف على البلاد إثر الخطوب القاسية، قصيدة الشاعر الفارسى «سعدى الشيرازى» التى فيها وقف على «بغداد» عقب سقوط الخلافة العباسية، وحول هذا الحادث الخطير وأمثاله تتجلى المشاعر الإنسانية الدينية، وقد أضفى «سعدى» على وقوفه فى تلك القصيدة طابعًا صوفيًّا يتلاءم وطريقته الخلقية التعليمية فى تصوفه. ونترجم هنا بعض أبيات هذه القصيدة من قصائده الفارسية فى كلياته:

«حق للسماء أن تمطر الأرض دمًا، على زوال الخليفة المستعصم أمير المؤمنين

أى محمد . . إذا كنت ستقوم من الثرى يوم القيامة،

فارفع رأسك الآن، وانظر هذه القيامة بين الخلق.
من نساء الحريم العزيزات قد فاض دم النحر الحبيب فوق العتبة،
وقد فاض منا موج دم القلب من أكمام الثياب.
حذار من دوران العالم وتقلب الزمن،
فلم يدر فى خيال إنسان أن تنقلب هكذا الأمور.
ارفع رأسك أنت يامن رأى شوكة البيت الحرام،
حيث كانت رءوس قياصرة الروم فى التراب، ورأس قيصر الصين فى الأرض.
أريقت دماء أولاد «العباس» المصطفى كذلك على هذه التربة،
حيث كان السلاطين يضعون الجبين.
أواه أن تقع ذبابة على دم هؤلاء الأطهار،
فليصر إذن فى فمها العسل علقما حتى القيامة.
لاينبغى - بعد - أن يؤمل امرؤ الراحة فى الدنيا،
يبقى القار فى الخاتم حين ينزع منه الفص
دجلة منذ الآن ماؤه دم، إذا انطلق فى مجراه،
جعل أرض نخيل البطحاء عجينًا من الدم
يقطب البحر وجهه من هذا الحديث الأليم،
يستطاع تبين ذلك على وجهه فى الأمواج تتلوى
لكن من جانب الإسلام وعن طريق الرحمة،
يحترق قلب المحبين من فراق الأحباء.
على أنه لايليق النواح على دم الشهداء،
ذلك أن أقل سعادة لهم هو الخلد فى عليين
انتظر حتى الغد، يوم القيامة،
فيه يقوم الدفين فى أدران جراحه
على الأرض كان تراب أقدامهم كحل العيون،

وفى يوم المحشر سيكون دمهم صبغة خدود الحور العين، فى لون الورد.
أى بأس إذا تمرغ الجسم الجريح فى التراب والدم؟ فالروح الطاهرة فى جوار لطف رب العالمين.
لاينبغى الاعتماد على الدنيا وركون القلب إليها،
فالسماء تمنح الحب أحيانًا ـ أيها الأخ ـ وأحيانًا العداء.
الفلك الدوار مع الأرض شبيه بشقى الرحا،
بينهما يرد الليل والنهار قلوب الرجال طحنًا.
لاتجدى مع الأجل قوة ساعد شجاعتك،
حين يحم القضاء لاتبقى قوة الرأى الرزين
سيف الهند لايخرج يوم الهيجاء من الغمد،
إذا ترصد للرجل الشجاع كالأسد الموت فى كمين
لا فائدة فى الحنكة حيث يدبر الجد،
ماجدوى القيام بحملة ممن انقلب سرجه؟
الرخم فى إثر جيفة الدنيا تقيم الحرب،
أيها الأخ إذا كنت عاقلا فاجلس كالعقاب دون الجيفة.
أية قيمة للدنيا؟ إنما حاجتنا من الله،
أن يحفظ علينا ملك الإيمان واليقين».

وفيما ذكرنا من معان وأثبتنا من صلات، رأينا كيف كانت الأطلال والخربات مرادا للخواطر، ومبعث انطلاق للمشاعر، ومجالاً حيويًا خصبًا للفن والفكر، فيه يستلهم الشعراء والكتاب آيات الحياة من مواطن الموت. وأمارات البقاء من سمات الفناء، تلتقى عندها أفكارهم، مهما توزعتهم العصور، وفرق بينهم اللسان. وفى هذا الالتقاء تتجلى وحدة فكرية وإنسانية وفنية، تشف مع ذلك عن أثر ثقافة عربية فسيحة، ضمت تحت لوائها صفوة المفكرين من أبناء الأمم الإسلامية وأبناء الثقافة العربية فى وقت معًا.

من كتاب «فى النقد التطبيقى والمقارن»
دار نهضة مصر بدون تاريخ
ص٣٢ـ ٤٨

المسرحية بين الشعر القديم والجديد

مسرحية «جميلة» للأستاذ عبدالرحمن الشرقاوى هى الباعث الأول لنا على أن ننظر فى ميراثنا من المسرحيات الشعرية، لنرى مدى فهمنا لوظيفة الشعر المسرحى، وهل جارينا فيه الفهم العالمى للشعر الدرامى، وهل تقدمنا فى فهمه بمحاولة الأستاذ الشرقاوى صياغة مسرحيته فى الشعر الجديد؟ على أنا مضطرون ـ فى حدود المقال ـ أن نقتصر فى نقد تراث أدبنا الحديث من هذا الجانب على أمثلة من مسرحيات شوقى رائد الأدب الشعرى المسرحى فى القوالب القديمة، مع موازنته بهذه المحاولة الجديدة، ومقارنتهما معا بمفهوم الشعر المسرحى فى المسرحيات العالمية، وصلة ذلك كله بمفهوم الحوار الدرامى فى المسرحية بعامة.

وعلى الرغم من أن مقالنا مقصور أصلا على لغة هذه المسرحية، فإنه لامناص لنا من الحديث فى مفهوم الأسلوب المسرحى من حيث هو، وصلته بالبنية الدرامية، إذ إنا سنوضح أن كل أنواع القصور فى شعرنا المسرحى القديم والجديد أساسها خطأ جوهرى فى فهم البناء الدرامى نفسه، وما يتطلبه من لغة خاصة به.

ينبنى الأسلوب المسرحى على إحدى المعطيات الفنية التى يجب التسليم بها سلفًا، وهى رؤية الكاتب المسرحى لشخصياته وللحياة التى يحيونها، والحقائق التى تتكشف عنها الحياة وراء تصويره لها من خلالهم، وكيف يرى هو هذه الشخصيات فى عالمها الذى تحيا فيه رؤية موضوعية. والطريقة التى يتخيل بها هذه الشخصيات فى موقفها هى التى تسيطر على تصويره لها، كما أنها هى التى تسيطر على بنية المسرحية وصور أسلوبها. وإن مقومات الشخصيات المسرحية وتصوير الكاتب للبنية الدرامية أمران متصلان أشد اتصال بالأسلوب.

وأساس الواقعية المسرحية ليس هو فى نقل الواقع، كما قد يسبق إلى الذهن، بل هو الإيمان بأن الوقائع الموضوعية التى يمر بها الناس فى حياتهم المعروفة تمثل أعمق حقائق الحياة. وبعض هذه الحقائق الحيوية مثالية بمدلولاتها. ولكنها كما تبدو من تصوير هذا الواقع معيارية موضوعية صادقة. فمبنى الواقعية

فى حقيقتها على الوقائع المحسة، ولكن كما هى فى تصور الشخصيات، وإدراكها لمواقفـها. ومن ثم يتـحقق تنويع الشخـصيات فى الموقف الـواحد، والكشف عن باطنها فيـما يسمى الصراع، أو التفاعل البـاطنى مع الأحداث. وهذا جوهر إدراك المسرحيات الفنية كلها.

ومعلوم أن مجال التصوير لدى الكـاتب المسرحى محصور فى الحوار، وهو فى هذا المجـال يختلـف عن كاتب القـصـة الذى ينفسح أمـامـه مجـال الوصف والتحليل أحـيانًا، كمـا يجوز له كذلك أن يطيل فى الحـديث الفردى (المونولوج) لشخصيات قصصه، بخـلاف كاتب المسرحية فى ذلك كله. ويتضح من هذا خطر المقولة أو الأسلوب فى المسـرح. ولهذا كان على المؤلـف المسرحى أن يضع نصب عينيه الفكرة التى تبرر مـقولته، وطبيعة الشخصـية التى تنطق بهذه المقولة، وأثرها المتوقع فى تصويـر الموقف والأحداث. والمسرح يستعـين باللغة خاصة، وله فـيها عوض عمـا حرمه من الحركة وتنويع المنـاظر وكثرتها فى أشرطة الخـيالة. والحوار المسرحى يوضع أصلا ليقـال لا ليقرأ. ولذلك كانت للجملة المسرحيـة خصائصها المحددة بهذه الصفة، ولذلك عنى كبار كتاب المسرحية فى العالم بأن يكون لجملهم المسرحية طابعها الصوتى، وموسيقاها الخاصة، وحدودها من الطول والقصر، حتى فى المسرحيـات النثرية. فالكاتب المسـرحى ليس حرا فى صياغة جـمله فى الحوار كحرية الناثر القصـصى مثلا، لأن الجمل فى الحوار لها خصائصـها التى تتلاءم بها مع مهمتها المحدودة.

ويتيح الشعـر فى المسرحية استغلال إمكانيات اللغـة فى أتم صورة وأقواها تأثيرًا، إذ يوحى الشعـر الجيد المستوفى لطـابعه الدرامى بالأفكار والمشاعر الخبـيئة المعقـدة، بموسيقـاه، ثم بصوره على الأخص. ولايتنافى الشـعر - فى المسرحـية الشعرية المحكمة- مع الواقعية إذا فهـمت فهمًا رحيبًا، وإذا أفاد المؤلف من طاقات الشعر الفنية فى داخل النطاق الدرامى لايتعداه.

وللشعر فـى المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فـيه. فلم يكن يدور بخلد «أرسطو» أن المسـرحية تكـتب نثرًا، بل إنه حـصر الشعـر ـ المعتـد به عنده ـ فى

المسرحيات والملاحم، ولم يعبأ لذلك بالشعر الغنائى، على أنه جعل قيمة الشعر كلها فى مقدرة الشاعر على المحاكاة. ومتى توافرت هذه المحاكاة التى نشدها الشاعر بلغ الشعر أقصى غاية درامية له. وإذا كانت قد وجدت بعض مسرحيات نثرية فيما يخص الملهاة قديما، فقد ظلت المأساة شعرية حية حتى الواقعية.

وقد نفت الواقعية الشعر من المسرح فى العصر الحديث فى الأعم الأغلب من الحالات، ولم يبق إلا قليل من كتاب المسرحية الذين كتبوا مسرحيات شعرية، ومنهم ت.س. إليوت، الذى لم ير فى هذا النوع من المسرحيات منافاة لمبدئه الواقعى الذى شهر به، وهو «المعادل الموضوعى»، إذ إن الفرق واضح بين واقعية الشخصيات والأحداث ولغة الأداء. وحتى الذين نفوا الشعر من المسرح حاولوا أن يعوضوه فى لغته بطابع خاص للنثر، له خصائصه الصوتية ووجوهه الموحية، ومن حيث الحركة، بحيث يتوافر له عمق فى الدلالة على نفسية الشخصيات وموقفها. وهذا فى نظرنا مانفسر به قول ت .س إليوت فى مقالة له فى الشعر المسرحى: «لاعلاقة بين الشعر والمسرحية، ولكن كل شعر ينحو إلى أن يكون دراميًّا، وكل مسرحية تميل إلى أن تكون شعرية»، على أن تكون قوة الشعر فى اتساقه مع روح المسرحية، كما يشرح ت.س إليوت نفسه: «إذا كانت المسرحية تنزع أن تكون مسرحية شعرية - لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية، ولا عن طريق تحديد آفاقها بالشعر من باب أولى - فعلينا أن نتوقع أن شاعراً دراميًّا مثل شكسبير تتحقق أروع أشعاره جمالاً فى أكثر مناظره درامية. وهذا هو على وجه الدقة ما نعثر عليه: فالذى يمنح المسرحية قوتها الدرامية هو الذى يمنحها قوتها الشعرية. فلم يخصص أحد بعض مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية فى حين خصص أخرى بأنها أكثر درامية. فنفس المسرحيات هى الأغزر شاعرية ودرامية فى وقت معًا، لا بالجمع بين نوعين من أنواع النشاط، بل بكمال التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفنى».

والذى نخلص إليه من ذلك كله أن الفرق شاسع بين نوعى الشعر الغنائى وشعر المسرح. فشعر المسرح حوار. والحوار المسرحى ليس مجموعة أقوال تلقى

على جمهور، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص مايقولون فى مجابهة شخصيات أخرى أو موقف، ومايقولونه ليس تلاوة لقول أو شعر محفوظ أو إلقاء لخطبة على جمهور. ذلك أن الحوار نفسه «فعل»، به نرى الأشخاص وهم «يفعلون»، وبقدر مايعنيهم من أمر أنفسهم فى موقفهم بوصفهم أشخاصًا أحياء يواجهون موقفًا محددًا، لايتوجهون - بأقوالهم أو بأفعالهم الممثلة فى أقوالهم - إلى الجمهور، بل لا وجود لهذا الجمهور بالنسبة لهم، ولهذا يذكر نقاد المسرح أن الشخصيات المسرحية بين جدران أربعة، الجدار الرابع وهمى، هو الذى يفصل بينهم وبين الجمهور؛ لأن أقوالهم فى المسرحيات المحكمة فنيا ليست موجهة إلى الجمهور بحال من الأحوال. ولسنا هنا بسبيل المحاولات المعاصرة لبعض كتاب المسرح العالميين الذين أرادوا أن يقضوا على ذلك الجدار الرابع، مثل بيراندلو، وبريشت، و«ويلدر»، فهذه المحاولات لاتمت بصلة إلى نوع المسرحيات التى ننقدها وننقد لغتها فى هذا المقال.

وفى ضوء ماقدمنا ننظر الآن فى دور الشعر فى مسرحنا بين شوقى فى قالب شعره القديم، ومحاولة الأستاذ عبدالرحمن الشرقاوى الجديدة فى مسرحيته.

وموقف شوقى فى مسرحياته التاريخية مختلف عن نظيره لدى الأستاذ عبدالرحمن، ذلك أن شوقى فى تلك المسرحيات سار على درب طالما مهده له سابقوه فى تناول الأحداث التاريخية فى المسرحية، فى حين لجأ الأستاذ عبدالرحمن إلى الأحداث المعاصرة. وهى أشق تناولا . وكان الخيط التاريخى وسلطان الماضى مما يدعم انتظام الأحداث والحكاية المسرحية. ويمكن للشاعر إذن، أن يرأب الصدوع فى البناء الفنى للحكاية أو فى الإحكام الدرامى للشخصيات . ومجمل القول أن المادة الغفل لحكايات شوقى كانت ميسرة. وكانت له فى أكثرها نماذج عالمية حاكاها وأفاد منها.

وقد أسعفت شوقى عبقريته الفذة فى الصياغة. فوفق إلى حد كبير فى بعض مواقف فى مسرحياته كانت على نصيب من الطابع الدرامى: كوصف الصراع فى نفس ليلى بين العاطفة والواجب فى كثير من مناظر مسرحيته: مجنون ليلى.

ولاينبغى أن نغفل قوة المناظر الدرامية فى افتتاحية مصرع كليوباترا، وفى موقفها من أنطونيوس فى احتضاره، ومن أكتافيوس عقب موت أنطونيوس. وكذلك فى موقف «نتيتاس» من فرعون مصر فى الفصل الأول من مسرحيته : قمبيز، وموقفها كذلك من قمبيز نفسه حين اعتزم غزو مصر . . ففى هذه المواقف التى ألمحنا إليها ـ ونظائرها كثير فى مسرحيات شوقى ـ يستنفد شوقى طاقات اللغة فى شعر رائع رصين ذى طابع درامى، بل إنه يفيد من وجوه البيان والصور التى تضيف إلى مايسود المسرحية من عواطف، وما يتحكم فى المتحدثين من أفكار ومشاعر. ونمثل لذلك بحديث حابى إلى ديون فى أوائل الفصل الأول من «مصرع كليوباترا». يعلق على ماسمعه من اعتقاد الشعب فى إشاعة النصر فى أكتيوم:

أَتَذكُرُ ياديونُ إذ انطَلَقنا إلى الميناءِ نَلتَمسُ الهَواءَ
وكان البحرُ كالميْت المُسَجَّى وكان الليل للميْتِ الرِّدَاءَ

ويجيب ديون حابى:

نَعَمْ، وهناك آنسنا سَحَابًا وراءَ الليلِ جلَّلتِ السَّمَاءَ
فقلتُ : انظر، ديون، تر الجَوَارِى يَطَأنَ الماءَ هَمْسًا والفَضَاءَ
وَأقبَلَت البَوارِجُ بَعْدَ حِينٍ سوائبَ لا دليلَ ولا حداءَ
رَجَعْنَ رجوعَ فُرْصَانٍ أصابوا من الغَزْوِ الهزِيمَةَ والبَلاءَ . .
ولمْ نرَ فوقَ ساريةٍ سراجًا ولا من ثُقْبِ نافذةٍ ضِيَاءَ

وينجح شوقى أحيانًا فى ربط مناظر لها طابع غنائى بالناحية الدرامية للمسرحية، كمنظر مناجاة أنوبيس للأفاعى، ومطلع هذه المناجاة:

هَلُمَّ لكنَّ بنات التلا ل وجن الخرائب من صالحجر

ويفيد من موسيقا الشعر ، ومن أصوات الحروف، في دعم طابع هذه المناجاة الرهيبة المنذرة، كما يتضح من قراءة هذا الشعر في الأصل، ما لايتسع المقام هنا لإيراده وشرحه.

وشوقي ينوع بحور الشعر، ويوزع أجزاءها أحيانًا بين الشخصيات، مما يؤدي وظيفة الشعر الدرامية في بعض المواقف. خذ مثلاً صيحة جندي روماني غاضب على أثر ماسمع من كليوباترا في الوليمة، وهي ناحية ربط بها شوقي الوليمة بالمسرحية ربطًا لاننكر وجوه ضعفه من الناحية الدرامية، ولكنه نجح في صياغته، يقول الجندي لزميله:

أتسْمَعُ ماتقُولُ عدُوَّ رُومَا قد اجْتَرأت على روما البَغيُّ
أتَحتَ لوائِها وبجَانبَيْهَا يخُوضُ الحرْبَ من رُومَا كَمِيُّ؟

ويتوجه جندي آخر إلى أنطونيوس قائلاً:

أنطونيو، سَيِّدي، أَفِي الحقِّ أنَّنا نَبيتُ سُكَارَى والعدُوّ مبِيتُ؟

وينظر إليه أنطونيوس نظرة طويلة، دون أن يجيب، فيعقب الجندي كأنه يحدث نفسه:

ألا إنَّه يَومٌ له ماوراءهُ غَرامُك حيٌّ فيه والمجْدُ ميِّتُ

هذا، ومسرحيات شوقي الشعرية تخلو أو تكاد من الشعر الخطابي، ولااندفاع بذلك عن نواحي الضعف الفنية المحضة في الإقناع والتصوير وإحكام الوحدة، ولكننا ننوه بمقدرة شوقي في تطويع الشعر التقليدي بحيث امّحت منه - أو كادت تمحي - الناحية الخطابية التي هي الطابع العام للشعر العربي في قالبه التقليدي، ونمثل للمواضع الخطابية القليلة النادرة في مسرحيات شوقي بشعر أنطونيوس حين أجاب كليوباترا في انتصاره الزائف أول مالاقى أكتافيوس على أسوار الإسكندرية، وحين هنأته كليوباترا بسلامته من الأسر، فقال:

أسرا ؟وهمت كيلوباترا، أتظفر بي
أيدي الكماة وفي كفّي أظفار؟!

لو قُلت قَتلا لكَانَ القَولُ أشبهُ بى

كَأسُ المنايا على الأبطَالِ دَوَّارُ

لو كُنْتِ شَاهِدَتى والحربُ جارِفةٌ

والصفُّ تحتِى بعد الصَّفِّ ينْهارُ

رأيت حملة صِدْقٍ غَيرَ كاذِبةٍ

لا السَّيلُ يحمِلُهَا يومًا ولا النَّارُ

. . . .

ورده على كـيلوباترا طويل، وهو ذو طابع خطابى، ولكن له جـانب درامى فى أنه حوار ومناجاة حبيب لحبيب معًـا، فليس موجهًا إلى الجمهور، بل له بعض مايبرره من الموقف.

والموقف الخطابى الآخر الذى نمثل به هو توديـع أكتافيوس لأنطونـيوس بعد موته، فى شبه رثاء. وللموقف أصل فى مسرحية شكسبير: «أنطوان وكليوباترا»، ولكن شوقى جنح به قليلاً نحو الخطابة، ويكفى أن نشـير إليه ليرجع إليه القارئ، على أنا قد قارنا بينه وبين شكسبير فى المقال الأول من هذه المقالات.

والعيب الذى يشوب شعر شوقى ـ من حـيث هو شعر درامى ـ أنه يكثر فيه الغناء، فيتـخلف بذلك عن الحدث فى تطوره، وعن إحكام تصوير الشخـصيات، بل إن هذه الغنائية فى شعر شوقى توقف الحدث أحـيانًا، وتضر بالوحدة العضوية الضرورية والحركة الدرامية فى المسرحيـة. ومن اليسير كل اليسر الوقوف على هذه القطع الغنائية المنبثة فى مسرحيات شـوقى. ونشير هنا إلى كثير مما يقوله قيس فى مسرحيـة مجنون ليلى، مثلا أول مايظهر فى الفـصل الأول، وفى الفصل الأخير، وكذلك كليوباترا حين تندب أنطونيوس. ومن الأحداث العارضة التى تضر بوحدة المسرحية شعر ابن سعيد والغـريض فى الفصل الأخير من نفس المسرحية، وطابعه غنائى محض.

وقد ترك الأستاذ عبدالرحمن الشرقاوى القالب الشعرى التقليدى إلى الشعر الحر، فهل ارتقى فى القالب الجديد بمفهوم المسرحية، وتحاشى ماوقع فيه شوقى من غنائية؟ أم هل ساوى شوقى فى تملك لغته والتوفيق بين إمكانياتها فى التصوير والمعنى الدرامى لأحداثه؟.

لاشك أن المؤلف ـ كما قلنا ـ عانى حالة جديدة افترق فيها عن شوقى: ذلك أنه يؤلف فى مأساة معاصرة. والخطر فى تناول الأحداث المعاصرة أن تنقلب إلى عمل من أعمال المناسبات لم يتمثل المؤلف معناه الباطنى فى نفوس شخصياته التى عانت هذه التجربة الإنسانية الكبيرة الخطيرة. وقد شرحنا من قبل أن الواقعية ليست هى نقل الواقع، بل تصوير الشخصيات من باطنها متجاوبة مع هذا الواقع ومؤثرة فيه. وعندنا أن الحديث عن الواقع المعاصر ينحصر خطره الفنى فى الحديث المباشر عنه. ومن الطرق التى يتعمق الكاتب بها فى الواقع المعاصر أن ينقل مغزاه إلى أسطورة يستبطن فيها شخصياته، ويصور صدى الأحداث فى نفوسهم وتجاوبهم النفسى معها تجاوبًا يتجلى فيه الموقف الإنسانى والوطنى، وذلك كمسرحية : «مونسيرا» الفرنسية التى تناولت مظالم الاستعمار وطغيانه فى وجه المقاومة الوطنية، وجلال هذه المقاومة، وتبجح الاستعمار، فى آلاف من الخواطر والأفكار الباطنة للشخصيات الممثلة للموقف. وهذه طريقة لم يلجأ إليها مؤلفنا.

والطريقة الثانية أن يتناول الشاعر نفس الواقع من خلال الشخصيات وفهمها لهذا الواقع، مع تنويع هذا الفهم من خلال تنويع الشخصيات فى استبطانها. وفى هذه الحال يكون تأثرنا بصراع هذه الشخصيات مع الواقع وتساميهم عليه بما يبذلون من جهد، حتى لو غالبهم هذا الواقع، أو غلبهم. فالنفوس التى تتوق العمل الفنى إنما تعجب بالمعانى الإنسانية فى مغالبة القوى الطاغية التى تستلبها،وقد يفوق هذا الإعجاب روعة إكبارنا للأبطال المنتصرين، على حد تعبير ألفريد دى فينى:«بقدر ما أحب القوى، أعجب بالضعيف ذى الهمة، الذى يلقى بذراع نحيل وسط الأمواج العاصفة». ونضرب مثلا للطريقة الثانية فى تناول الأحداث المعاصرة فى المسرح، بمسرحية: «موتى بلا قبور» لسارتر، موضوعها: مقاومة الفرنسيين

للألمان. وهى مسرحية نثرية طبعًا ، وفيها مشابه من مسرحية «جميلة»، ولكن سارتر يقينا الخطر من عرض الواقع المباشر. فيرينا جماعة من المقاومين قبض عليهم حديثًا وهم بسبيل استجوابهم ليعذبوا كى يقروا على بطل المقاومة وقائدها: جان، الذى يشبه فى ذلك «جاسر» فى مسرحية جميلة. ويحرص سارتر أن يرينا شخصياته على شفا هذا الموقف الرهيب. موقف الصمود أمام أنواع التعذيب الذى ينتهى بالموت. فنرى كيف يحسون بالزمن، وكيف يجاهدون ضد الأمل. وكيف يرون الآخرين على حين يفنون هم من أجلهم. ويحاولون أن يروا أنفسهم بعيون الآخرين، وأن يبكوا بدموعهم. ونعرف إلى أى مدى هم مسئولون عن خطئهم فى القبض عليهم، وكيف يطيب خاطر أحدهم أن يموت فى سبيل قضية، وأنه فعل ما أمكنه، وهم يؤمنون بطول هذا الجهاد، وبأن النساء فى كل مكان بسبيل وضع أطفال ليحاربوا من أجل نفس القضية البعيدة المدى. وفى الجماعة «لوسى» التى تحب جان البطل، ويحبها فى المقاومة دون أن يصرح لها، وهى من هذا الجانب شبيهة بجميلة. ويستدعى أفراد هذه الجماعة واحدًا واحدًا لتعذيبهم كى يقروا على مكان البطل. . ويفاجأون ـ بعد استدعاء أولهم ـ بجان البطل معهم وقد قبض عليه دون أن تعرف شخصيته. وهذا عبء جديد عليهم فى المقاومة. وحين يخافون أن يضعف الصبى الذى معهم، واسمه فرانسوا، وهو أخو «لوسى» يقتله واحد منهم عن رضا من أخته. ويتناقشون فيما إذا كان قد قتل بدافع الكبرياء أم بدافع الإيمان بالقضية، ويضعف طعم الحب فى مذاق «لوسى» بالنسبة للبطل «جان» ولكن لاتضعف مقاومتها، فهى تعيب على واحد منهم أنه ضعف فصرخ حين كانوا يعذبونه. وها هى ذى ترقد أخاها ـ المقتول ـ بأيديهم وبرضا منها ـ على ركبتها وتخاطب جثته: «أنت مقتول، وعيناى جافتان. عفوا!! لم تعد لدى دموع. ولم أعد أعير الموت أى اهتمام، وفى الخارج ثلاثمائة من القتلى راقدون على العشب، وأنا كذلك غدًا سأكون هامدة عارية. لا أجد حتى يدا تداعب شعرى، كما أداعب شعر جثتك». وحين يسألها جان : ألا تجد «دمعة؟» تجيب هى: «دمعة؟؟ . . كل ماأتمنى هو أن يعودوا ليبحثوا عنى، وأن يضربونى لأستطيع أن أصمت مرة أخرى، وأن أسخر منهم وأخيفهم. كل شىء لا طعم له هنا:

التوقع وحبك. وثقل هذا الرأس على ركبتى. أريد أن يفترسنى الألم. أريد أن أحترق وأن أصمت وأن أرى عيونهم ترقبنى». ثم تقول فى آخر الفصل الثالث فيما تقول: «سأصمت صامدة لتعذيبهم غدا. واهًا!! أصمتُ وكم يكون صمتى حاسمًا! من أجلى ومن أجلكم جميعًا. لسنا جميعا سوى شخص واحد».

وإنما أوجزنا فكرة مسرحية سارتر، لنرى كيف أدرك هو معالجة هذا الواقع معالجة ناضجة. وعلى قراءة هذه المسرحية نتعمق فى فهم الواقع ونتأثر به عن طريق فنى، لا عن طريق رخيص هو نقل الواقع المباشر فى ضراوته وسذاجته، فهذا أمر أبعد مايكون من الفن.

وهذا الإدراك للبناء المسرحى من واقع الأحداث المباشر هو الذى جعل قالب الشعر الجديد يتخلف عن أداء وظيفته الدرامية فى مسرحية «جميلة» تخلفًا كبيرًا، كان به المؤلف دون شوقى فى الأداء اللغوى والنضج المسرحى معًا. فقد رأينا أن قالب الشعر الموروث عند شوقى قد وقع فى الغنائية التى لاتتفق وقوة الأداء المسرحى، ولكن شعر مسرحية جميلة غنائى خطابى معًا، بل هو على الأخص خطابى فى كثير من المواقف والشخصيات.

وتطالعنا هذه الخطابية سافرة منذ المنظر الأول من المسرحية. إذ ينطلق عمار فى اللجنة المجتمعة لتنظيم الإضراب من أبطال المقاومة بكلام لايتوجه به فى الحقيقة لأعضاء تلك اللجنة. لأنه لايمت بصلة لمجرى الحوار الدرامى فى الاجتماع، فيقول:

«هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الأمم المتحدة..

أم أن المدفع يحكمه والطلقة تبطش بالكلمة؟»..

فعمار هنا يخطب، إذ يشعر السامع أنه لايتوجه إلى رفقائه، ولكنه يوقن فى وضوح أنه يتوجه إلى الجمهور رأسًا، بل نوقن أن المؤلف نفسه هو الذى يتوجه إلى جمهور السامعين من خلاله، هذا الجمهور الذى شرحنا من قبل أن المؤلف المسرحى فى العمل الفنى الناضج يجب ألا يتوجه إليه فى أقوال شخصياته، إذ

المتفـرجون جميعًـا يجب أن يظلوا خلف ما يسمـونه: الجدار الوهمى، فيـشهدوا الحوار الذى يوهمـهم أن الشخـصيات تواجـه الواقع الحيوى حـقيقـة، ولا تواجه الجمـهور من المتفرجـين. على أن المعنى ـ بعد ـ مبـتذل، فمن السذاجـة أن ينشد المقاومون عونا من هيئة للمستعمرين فـيها سيطرة لايجهلها الدهماء . وفى البيتين كذلك تعميم لايختص بالموقف، فهجاء العصر كله يجب أن تشف عنه الأحداث، ولايصح التصـريح به فى ملابسة خاصة تتـطلب تفكيرًا حاسمًـا محددًا، لأنه فى هذه الحالة بمثابة استخلاص لمعنى المسرحية الخلقى. وهو ماتتخلف به المسرحية فى بنائها الفنى.

وهذا الشيخ مصطفى بوحريد، نسمع جاسـر يصفه ـ فى شبه رثاء يفقد كل طابع درامى له ـ فى أول الفصل الثالث:

«مات بوحريد وما عاد يقول . .

كان بوحريد حكيما وبسيطًا وشجاعًا

كان بسامًا يحب الأرض مزهوا بحبه

عاش لم يرج من الأيام إلا وجه ربه

كان بوحريد بسيطًا وحكيمًا وشجاعًا»

نعرفـه بوصفه هذا على سبـيل السرد الخطابى لصفـاته. فلماذا إذن نراه فى خضم أحـداث المسرحيـة كثيـرًا مايحرص على أن يصـدر قوله بعبـارة «بوحريد يقول». وأيسر ماتدل عليه هذه العبارة الاعتداد بالنفس إلى حد الغرور أو الكبرياء بالنسبة لرفقائه، ثم لاينطق إلا بحكم ونصائح مبتذلة، كأنه يلقى درسًا على رفقائه فى أبسط مايتصور من بدائيات الفدائية. مثل قوله «القوة تنبع من قلب الإنسان» ـ «لاتترك غيرك يسرق منك شجاعـة قلبك» ـ بوحريد يقول: «من عاش بهذا اليأس سيتمزق ـ فلنصبر فالصبر سلاح أيضًا فى أيدينا» . والانضمام للمقاومة لا يتطلب مجرد التسليم بهذه البـديهيات فحسب. بل يفترض فيه الإيمـان بالتضحية بالنفس فى سبيل ماهو أعمق منهـا. إنه لايتطلب الرجولة، بل يفرض أنبل آيات البطولة.

قارن موقفه فى المسرحية بموقف «جان» المتواضع الهادئ الذى يريد أن يسلم نفسه لأنه لايتحمل أن يتعذب رفقاؤه من أجله فى مسرحية سارتر. ونكرر أن مصدر ذلك كله هو إدراك الأستاذ المؤلف لمبنى الدراما. فيبدو لنا أنه يراها بمثابة تعليق على الأحداث بعد نقلها من الواقع مباشرة إلى المسرح.

وليت المؤلف عبر عن مشاعر تتصل بمواجهة الواقع المنتظر والأحداث المقبلة، كى يدعنا نتخيل الأحداث المتوقعة فى ضراوتها وتوعدها من خلال باطن الشخصيات، ولكنه حين يعبر عن هذه المشاعر يستدبر الأحداث. فيراها الأشخاص من جانبها الذى وقع، وبذلك يقف الحدث تمامًا،لتستخلص المشاعر أو العبرة مما تم وقوعه من قبل، فى صورة رثاء وخطب وصيحات لايغوص بها أصحابها فى صميم الفواجع، بل يعممون مشاعرهم السطحية فى صرخات دامية تنحى باللائمة على العصر أو على القدر نفسه، بل تشف عن اليأس أحيانًا. وفيها يفقد الحوار الدرامى كل وظيفة له، بل ينعدم فيها الحوار، لأنها شبه مناحة عامة جوهرها الهرب من مواجهة الواقع بما يستحقه، فى مثل هذه الحالات. من صرامة وحزم. وليقارن القارئ بين إدراك سارتر للمعنى المسرحى، فى تصوير أبطال المقاومة على حافة هوة هذا الوقع الذى يعلق الأنفاس ومواجهتهم له، وبين صيحات عمار الخطابية فى شعره الحالم الباكى فى مطلع المنظر الأول من الفصل الثالث. ثم هاهو ذا جاسر بطل المقاومة يستدبر الأحداث ولايستقبلها. ويندفع للذة تصوير الرعب وصفه، فى صور مضطربة مهوشة كأنما قد قامت القيامة. نسوق منها:

«إن أعراض النساء انتهكت   إن هامات الرجال امتهنت
والذى يملأ القلب بنور الكبرياء   كله أضحى رغامًا فى الرغام
المعانى كلها قد دمرت   وكأنى بجبال سجرت
وكأنى بجحيم سعرت   والنجوم انكدرت، والسماء انكشطت..»

إلى أن يقول فى صرخة ضد العصر كله:

«إنه عصر الأفاعى .. عصر مصاصى الدماء ..

إنما الديدان تقتات بأعصاب الفضائل ..

هاهى الغيلان فوق السور حراس علينا ..

كل شىء شاحب من حولنا مضطرب . لابل وكاذب

وقمىء وزرى. العقارب، وثبت تنهشنا من كل جانب

ومعانى الحب جفت، والخمائل، سلح الذئب عليها والرذائل

تسكر الآن بأعصاب الوجود .. زمن الرعب يعود ..»

إلى أن يقول:

«والحياة، أصبحت مثل جدار تخبط الرأس عليه

ثم ترتد إلينا دامية، دامية»

وليعذرنا القارئ فى إيراد هذه الأبيات الكثيرة، فهى بعض ماقال جاسر. وإذا كان الأستاذ المؤلف أراد أن يرينا مقدرته على نظم الشعر الخطابى، فقد أخطأ قطعا فى موقفه الدرامى. وعلى الرغم من أنه يتوجه فيه رأسا إلى الجمهور، وهو خطأ كبير سبق أن بينا وجهه، نرى صياغته الشعرية مضطربة قلقة. فصوره تهدف إلى تجسيم المهانة والرعب من المخاوف والهرب من هذا الرعب بإنحاء اللائمة على العصر كله. وتختلط مشاعر المهانة والرعب والهرب بالأسى على معانى السلام والحب والجمال. ثم يعود بعدها إلى الرعب، ثم صرخة تشبه اليأس من الموقف كله. فى غير نظام تصويرى، ومع استسلام للخواطر المألوفة فى وصف يوم القيامة. ومع عموم بعض الألفاظ ككلمة: «المعانى» عمومًا ليس فيه إيحاء، ومع التدلى فى التصوير من الأعلى إلى الأدنى :«كل شىء شاحب من حولنا مضطرب، لا بل وكاذب» إلى تعميم فى الموقف كله لا يتفق والوظيفة الدرامية للشعر كما شرحناها.

على أن المنظر كله يكمل كل من الشخصيات فيه حديث الآخر، مما ينعدم فيه مفهوم الحوار تمامًا، إذ إن وظيفة هذا الحوار هى التأثير فى الشخصيات بما يتصل والموقف، وبما يبين عن الجوانب الباطنية الإيجابية من نفس صاحبه،

ويستلزم ذلك تنويعًا فى إدراك الموقف. وصنوف السلوك تجاهه على حسب الشخصيات، بحيث لاتتوحد النظرة إليه لدى الشخصيات كما فعل الأستاذ الشاعر.

ومثل هذه المواقف الخطابية الاستطرادية تحفل بها المسرحية، وأضعف مسرحيات شوقى تفوق فى نظرنا هذه المسرحية من حيث الإحساس بالمعنى الدرامى والسمو بالصياغة. وإن كان كلا المؤلفين ذا مآخذ فى التأليف الدرامى ليس همنا هنا الحديث عنها بالتفصيل.

ونشير إلى أمثلة أخرى خطابية من المسرحية (صفحات ٦٩ و٨٨ و١٠٩ و٢٠٨ و٢٠٩ و٢١٣ و٢١٤ و٢٥٠) ـ وأخطر من ذلك مايحف مغامرة جاسر فى آخر المسرحية لاستخلاص جميلة من أيدى الأعداء، وكأن الحب طغى على الجانب الوطنى منه كما طغى على حبيبته فى خيال المؤلف. وسذاجة الحوار بين البطل وبين عزام تفضح هذا القصد. وتبدو طفولة التصور فى صيحة جاسر البطل:

«لم لايقوى على إنقاذها شىء؟ لماذا؟

لم تعد تقوى على إنقاذها كل الجهود

لم لاتنتزع الطفلة من أظفارهم؟»

إلى أن يقول:

«قسمًا إن غالك السفاح فالعصر زرى وحقير

وهزيل مستباح العرض مثلوم الضمير

لاوعينيك وفى عينيك أحلام نبيله

لا وآلام البطوله

لن تموتى ياجميله. لن تموتى ياجميله»

وتلك أشعار غنائية ساذجة التصور، مكررة المعانى فى أبياتها بعضها مع بعض، ومع ماسبق أن قيل على لسان كثير من الشخصيات مرارًا، على أنها تشف عن حب خبىء فردى دل الانقياد إليه على ضعف فى إدراك البطولة لدى البطل، كما دل كذلك على ضعف فى تصوير الموقف لدى البطلة فى المسرحية، حين تصيح إثر قبضهم على جاسر:

«يا ليتهم قبضوا على كل المدينة ماعداك»!!

وقد قلنا من قبل إن منبع الأخطاء فى الحوار الدرامى هو المحاولة الخاطئة فى نقل الواقع، على فهم أن ذلك النقل هو الواقعية، ونضيف أن ذلك الواقع قد نقل فى طابع سطحى غليظ، همه التعليق على هذه الوقائع فى غلظة ينكرها الفن. ولانريد أن نطيل فيما هو بدائى الإدراك، من كثرة القتلى على المسرح، والتفصيلات الكثيرة الخفيفة الوزن أو العديمة القيمة، وفى الحيل المسرحية التى لامغزى لها. وفى تكرار هذا الواقع الجاف البشع المبتذل كتكرار توكيد عهر هند فى مواطن كثيرة.

على أن هذا الواقع الغليظ مشوه. فقد نال المؤلف من بطولة جميلة فى موقفها الأخير، كما نال من نبل فدائيتها بأن جعل هذه الفدائية صدى مباشرا لقتل أمينة وقتل عمها. ومن غير المحتمل أن تجهل جميلة كل مايدور حولها وبخاصة أنها كانت زميلة أمينة. وما أردنا نقد المسرحية فى ذاتها، ولكنا خصصنا هذا القول بنقد الحوار الشعرى بقدر ما اتسع له المقام. وبينا أن هذا القصور فى الحوار أساسه الإدراك الدرامى نفسه. فالخطابية والغنائية أمران يضادان الموقف المسرحى، ومن أجلهما ثار دعاة التجديد فى الشعر الغنائى على القوالب الموروثة. ولكن الأستاذ المؤلف سخر هذا الشعر الجديد لغير ماقصد به أصلا فى الغناء. فما بالنا بالمسرحيات التى يفقد فيها هذا الشعر بخطابيته وغنائيته كل وظيفة درامية له؟

ومن المقطوع به أن النثر الجيد خير من الشعر الردىء فى الوظيفة الدرامية. وقد فاق شوقى فى الصياغة المحكمة مؤلف مسرحيتنا وإن لم يبرأ من الغنائية. والغنائية فى نظرنا أقل خطورة من الخطابية التى كثيراً ماوقع فيها مؤلف مسرحية «جميلة». عن قصور فى فهم معنى الواقعية ووظيفة الحوار فيها. ولهذا اضطررنا إلى ضرب أمثلة من مسرحيات عالمية فى نفس موضوع المقاومة للمحتل، وإن لم يتسع المجال للمقارنة التفصيلية بينها وبين مسرحية جميلة. وهذا فرق مابين أدب المناسبات المباشر كشعر المدائح فى القديم. وبين أدب الواقع الحى بالفن فى سبيل تعميق الواقع وتجسيمه فى معانيه الإنسانية وجوانبه النفسية.

من كتاب «فى النقد المسرحى»

دار نهضة مصر - بدون تاريخ

ص ٤٨ - ٦٤

هذا الكتاب

هذا الكتاب التذكارى يصدره تلاميذ المرحوم الدكتور : **محمد غنيمى هلال** وأصدقاؤه فى مناسبة مرور ربع قرن على رحيل هذا العالم الفذ، الذى كان رائدا للدراسات الأدبية المقارنة، وواحدا من كبار رواد الدراسات النقدية الأكاديمية فى العالم العربى.

لقد استطاع الدكتور هلال، خلال عمره العلمى القصير الذى لم يتجاوز الستة عشر عاما منذ عودته من فرنسا عام ١٩٥٢ وحتى رحيله عن عالمنا عام ١٩٦٨، أن يثرى المكتبة العربية بمجموعة كبيرة من المؤلفات الرائدة فى مجالى النقد الأدبى والأدب المقارن، وما تزال هذه المؤلفات مصادر أساسية فى المجالين كليهما.

وفى هذا الكتاب يلقى تلاميذ الدكتور هلال الضوء على شتى جوانب تفكيره وإبداعه العلمى من خلال مجموعة من الدراسات والبحوث التى تكشف مدى عمق ثقافة هذا الرائد، ورحابة اهتماماته العلمية، وعظيم تأثيره فى مسار الحركة النقدية المعاصرة فى العالم العربى.